caiete critice

Revistă editată de Fundația Națională pentru Știință și Artă

Director: Eugen SIMION

NR. 5 – 6 (415-416) • MAI-IUNIE 2022

VIRGIL TĂNASE:
CIUDAȚI OAMENI...

TUDOR NEDELCEA:
EMINESCU, KOGĂLNICEANU ȘI „CESTIUNEA DUNĂRII”

MIHAELA CONSTANTINESCU:
AUTOPORTRETUL DIGITAL

SIMONA MODREANU:
CHARLES BAUDELAIRE ȘI CHEMAREA ÎNTREGULUI (I)

ADRIAN TUDURACHI:
VOCABULARUL URII. O ANCHETĂ MORALĂ ÎN COMEDIA SECOLULUI AL XIX-LEA (I)

VASKO POPA
1922-1991

Camil Petrescu. Romanul

Fragmente critice de Eugen SIMION

caiete
critice

Numărul 5-6 (415-416) / 2022
ISSN: 1220-6350 / ISSN (on-line): 2285-5041

REDACȚIA:

Eugen SIMION
director

Valeriu IOAN-FRANC
redactor-șef

Lucian CHIȘU
coordonare editorială

Mihaela BURUGĂ
secretar de redacție

Bianca BURȚA-CERNAT

Oana SOARE

Paul CERNAT

DTP: Mihăiță STROE

COLEGIUL ȘTIINȚIFIC:

Mihai CIMPOI

Serge FAUCHEREAU (Franța)

Valeriu IOAN-FRANC

Jaime GIL ALUJA (Spania)

Radivoje KONSTANTINOVIĆ (Serbia)

Michael METZELTIN (Austria)

Thierry DE MONTBRIAL (Franța)

Basarab NICOLESCU

Eugen SIMION

Virgil TĂNASE

Dumitru ȚEPENEAG

Revistă editată de
Fundația Națională pentru Știință și Artă,
Grupul interdisciplinar de reflecție și **Editura Expert**,
sub egida **Academiei Române**

site: caietecritice.fnsa.ro
e-mail: office@fnsa.ro

CUPRINS

5–6 / 2022

FRAGMENTE CRITICE

3 Eugen SIMION
Camil Petrescu. Romanul
Camil Petrescu. The novel

SCRISORI DIN PARIS

34 Virgil TĂNASE
Ciudați oameni...
Strange People...

COMENTARII

43 Simona MODREANU
Charles Baudelaire și chemarea întregului (I)
Charles Baudelaire and the Call of the Whole (I)

74 Tudor NEDELCEA
Eminescu, Kogălniceanu și „cestiunea Dunării”
Eminescu, Kogălniceanu and the "Danube Question"

78 Adrian TUDURACHI
Vocabularul urii. O anchetă morală
în comedia secolului al XIX-lea (I)
Le vocabulaire de la haine. Une enquête morale
dans la comédie roumaine du XIX^e siècle (I)

90 Mihaela CONSTANTINESCU
Autoportretul digital
The Digital Self-Portrait

96 Slavomir GVOZDENOVICI
Vasko Popa în lume
Vasko Popa in the World

EUGEN SIMION
Academia Română, președintele Secției de Filologie și Literatură,
directorul Institutului de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu"
Romanian Academy, President of the Philology and Literature Section,
Director of the "G. Călinescu" Institute for Literary History and Theory
e-mail: eugen.simion@fnsa.ro

Camil Petrescu.
Romanul

Abstract

Textul discută caracteristicile romanului propus de Camil Petrescu, oprindu-se la cele doua romane antume, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* (1930) și *Patul lui Procust* (1933). Despărțirea de romanul realist din secolul al XIX-lea produce romanul de cunoaștere, romanul substanțialist, cu o arhitectură de căutări, supoziții, angoase, extaze juvenile și infinite interogații morale și filosofice. Integrând influența filosofiei lui Bergson și a fenomenologiei (Husserl), e propusă formula romanului ca „dosar de existență". Tehnica, manierismele, obsesiile autorului, pentru care tradiționalismul este o formă morală a trecutului, iar modernismul – o expresie pasageră, predestinată efemerității, au generat, încă de la apariție, după cum se va vedea, discuții contradictorii în rândul criticii.

Cuvinte-cheie: *Camil Petrescu, noua structură, Proust, romanul substanțialist*

The text discusses the characteristics of the novel proposed by Camil Petrescu, focusing on two novels, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* (1930) and *Patul lui Procust* (1933). The break with the realist novel of the 19th century produces a novel of knowledge, the substantialist novel, with an architecture of searches, assumptions, anguish, juvenile ecstasies and infinite moral and philosophical interrogations. Integrating the influence of Bergson's philosophy and phenomenology (Husserl), the formula of the novel as a "file of existence" is proposed. The technique, mannerisms, obsessions of the author, for whom traditionalism is a moral form of the past, and modernism is a passing expression, have generated, since its appearance, as will be seen, contradictory discussions among critics.

Key words: *Camil Petrescu, the new structure, Proust, the substantialist novel*

1. „eu nu pot să cunosc [...] decât realitatea colorată de eul meu"

Recitind romanele lui Camil Petrescu și citind sau recitind ceea ce s-a scris, în epocă, despre ele[1], am constatat că toate discuțiile critice – și n-au fost deloc puține – încep invariabil cu proustianismul prozatorului și ideile sale despre roman. Dacă, în cazul influenței lui Proust, opiniile sunt divergente (G. Călinescu o neagă total), în privința *noii structuri* a romanului, pe

[1] Folosesc ediția *Opere*, vol. II, III, 1979, 1981, Minerva, ediție de Al. Rosetti și Liviu Călin.

care o propune Camil Petrescu, părerile sunt, aproape în totalitate, convergente și pozitive. Toți comentatorii remarcă faptul că autorul se desparte de romanul realist din secolul al XIX-lea (*raționalist, deductiv, apodictic, tipizant*) și, sub influența filosofiei lui Bergson și a fenomenologiei (Husserl), militează pentru un *roman de cunoaștere*, sincronic cu evoluția științei moderne, de la fizica lui Einstein până la biologia celulară și științele moderne ale psihologiei. Prozatorul a lămurit pe larg în eseul *Noua structură și opera lui Marcel Proust* (în vol. *Teze și antiteze*, 1936), dar și în alte scrieri și interviziuni. Punctul lui de reper, în această construcție teoretică, este Proust. Dintre marii prozatori, mai acceptă pe Balzac, Tolstoi și, cu oarecare rețineri (*Idiotul*), pe Dostoievski. Teoria lui este că literatura se împarte în două: până la Proust și după Proust. Sincronică în raport cu știința și filosofia din ultimii 40 de ani, aceasta din urmă este, cum zice, *o literatură de cunoaștere*, nu o artă pentru artă, ci „o artă pentru adevăr", o artă subiectivă bazată pe *experiența individuală* și pe principiul *autenticității*. Ea elimină din ecuația ei ideea de obiectivitate și ubicuitate, înfrânge *determinismul mecanicist* și cultivă, în circumstanțele filosofiei semnalate mai înainte, *intuiția* (ca instrument de cunoaștere), *teoria mecanicii ondulatorii* (Louis de Broigle), *neovitalismul psihologic* (Bergson) și are în toate împrejurările ca punct de cunoaștere *eul*. „Că nu putem cunoaște nimic *absolut* – zice el – decât răsfrângându-ne în noi, decât întorcând privirea asupra propriului nostru conținut sufletesc." Nu putem vorbi onest, mai scrie el undeva, decât la persoana întâi singular. De aceea, lumea din afară trebuie pusă între paranteze, când te apuci să scrii un roman. Obiectivitatea absolută la care aspiră prozatorul raționalist este o ficțiune. Obiectiv nu poate fi decât *ceea ce trăiesc eu*:

„Să realizăm concretul, adică existența actuală, în această clipă și să-l reinstalăm apoi în devenire, căci alt concret nu există [...] Din ce apare alcătuit acest prezent? Dintr'o curgere de imagini ale mele, din trăirea mea. Este fluxul conștiinței mele însuși, de vreme ce altă existență nu poate fi decât deducție. Să facem o pură descripție a prezentului, a fluxului meu de conștiință... folosind tehnica proustiană. Deci, în clipa când țin această conferință eu nu pot să cunosc, cum am spus, decât realitatea colorată de eul meu. Admițând toate existențele posibile, convenind cu alte conștiințe în sală, eu îmi dau seama totuși că e cu neputință să deduc ce se petrece în sufletul oricăruia dintre auditorii mei, altfel decât prin *analogie*... Deci mai curând o bănuială..."

În sprijinul ideilor sale aduce, evident, pe Proust care, după el, exprimă în plan filosofic sinteza dintre intuiționismul bergsonian și viziunea fenomenologică a lumii. Aceasta înseamnă, în plan strict literar, *unitate de*

perspectivă, memorie involuntară, voință de transcendere spre absolutul concret, abolirea construcției clasice etc. Camil Petrescu găsește un concept nou care să întrunească toate aceste elemente, și anume „substanțialitatea". Un termen pe care îl aflăm în toate eseurile sale, când este vorba de *noua structură*, așa cum se manifestă ea în toate domeniile artei. Autorul a scris și un studiu filosofic pornind de la acest concept menit, după el, să redirecționeze gândirea modernă și să dea un fundament creației artistice. Așadar: „literatură de analiză, de stabilire de raporturi între stările de conștiință, de cunoaștere". „Autenticitatea – mai scrie el – presupune neapărat substanțialitate și de fapt amândouă atributele nu sunt decât moduri ale obiectului." Pe scurt: cu aceste determinante și în aceste noi alianțe intelectuale, arta bazată pe experiență, autenticitate, substanțialitate, unitate de perspectivă etc. nu poate fi o pură plăcere (*o artă pentru artă*), ci „un formidabil mijloc de pătrundere și de obiectivare al sufletelor omenești, acolo unde știința nu poate ajunge și cu rezultatele exprimate așa cum știința nu le-ar putea în niciun caz exprima".[2]

Sunt și alte precizări (delimitări) pe care acest spirit orientat în multe domenii ale creației și, după cum s-a putut constata, chiar – cu oarecare ostentație și în domeniul științelor exacte – le face privitor la literatură, în special la roman și teatru. Le vom aminti, dacă va fi necesar, în analiza operei ca atare, pentru că numai astfel se poate verifica dacă teoriile au și o urmare în metabolismul creației. Trebuie să menționez că ideile sale despre roman ca *o nouă structură* se văd mai bine în *Patul lui Procust*, început înainte de *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* (1930) și terminat după aceea (1933). Aici Camil Petrescu dă o formulă mai accesibilă și, fatal, mai ușor de ținut minte, tipului de roman pe care vrea să-l scrie, și anume romanul ca „dosar de existență", opus, cum am semnalat deja, romanului realist tradițional.

2. Un discurs îndrăgostit în mai multe variante. Filosofia iubirii

Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război (1930) este, în fapt, un dublu roman, conceput și scris în stiluri diferite: prima parte este o ficțiune (un roman al gelozie și un studiu al feminității imprevizibile), cea de a doua – un jurnal de război, bazat pe experiența autorului. Același personaj – Ștefan Gheorghidiu –, student în filosofie, trece prin două experiențe majore (iubirea și războiul) și notează ceea ce i se întâmplă și ceea ce gândește despre ceea ce i se întâmplă. Narațiunea este la persoana întâi singular, în corespondență cu ideea autorului că adevărul nu poate fi spus decât în acest chip, pentru că, în genere, nu cunoaștem decât ceea ce trăim. Chestionat dacă Gheorghidiu – cel care își povestește experiența sa erotică – se identifică sau nu cu el, autorul, Camil Petrescu răspunde altminteri decât Flaubert: „Gheorghidiu nu sunt eu." Și mai departe: „eroii mei nu sunt fotografii după natură". Totul ar fi, așadar, ficțiune în partea întâi a romanului. Nu avem motive să-l contrazicem și, chiar de am găsi probe că unele fapte din narațiune au corespondențe în biografia autorului (operație ce a fost făcută de unii comentatori zeloși), coincidențele nu ne spun nimic în plan literar. Orice confesiune scrisă devine, în cele din urmă, o ficțiune. Chiar și viața unui scriitor, relatată cu cea mai adâncă sinceritate, se transformă, după ce este scrisă, într-o narațiune subiectivă, adică într-o autoficțiune. Fiind vorba de un

[2] *Teze și antiteze*, ed. cit., p. 161.

roman, problema autenticității se pune și se judecă în chip literar, nu biografic.

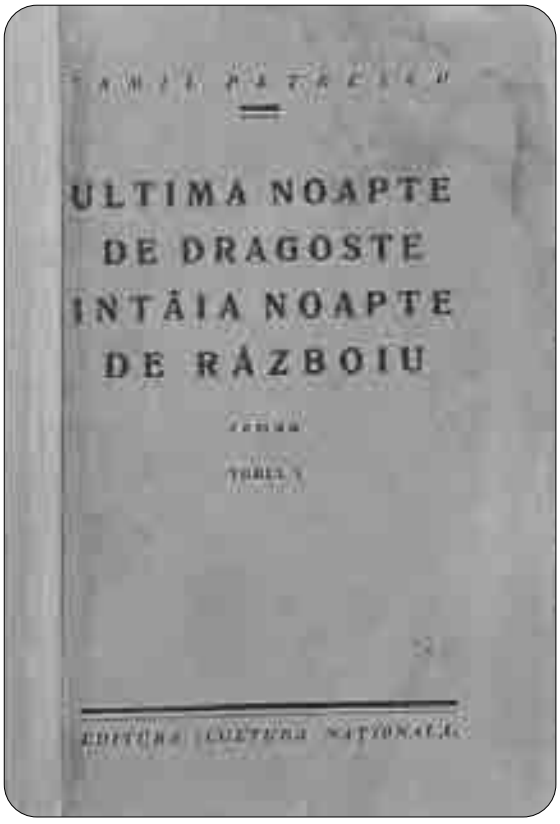
Scenariul epic este relativ simplu, cel puțin la început. El se complică, părăsind linia cronologică tradițională, pe măsură ce planurile narațiunii se amestecă, iar parantezele de care vorbește prozatorul în *Noua structură* se înmulțesc, lărgind sfera de cuprindere a narațiunii. De altfel, romanul geloziei – cum i s-a spus – începe cu o scenă de război. Războiul este, de fapt, scena pe care se desfășoară ambele părți ale acestei drame sentimentale complexe, transformată în cele din urmă într-o dramă a conștiinței filosofice și morale. Este prima delimitare pe care o face Camil Petrescu în raport cu epica veche: intelectualizează pasiunile, introduce personaje care discută despre filosofie și se analizează cu o luciditate scormonitoare și suspicioasă, dezvăluind, astfel, personalitatea și structura lor interioară. Vine, apoi, naratorul principal și notează reflecțiile sale (multe și în legătură cu toate domeniile) despre comportamentul și faptele eroilor.

Romanul se deschide cu o scenă din preajma războiului. Războiul este, repet, pânza enormă pe care se proiectează întregul scenariu epic al cărții. Concentrat pe front, proaspătul sublocotenent Ștefan Gheorghidiu, student, repet, în filosofie la Universitatea din București, stă de vorbă seara, la popotă, cu camarazii săi, militari de carieră. Reținem câteva nume, ele vor reveni în prim-plan în jurnalul de război al protagonistului. Un căpitan Corabu – „un tânăr și crunt ofițer" de școală germană numit spaima regimentului – este un „justițiabil neînduplecabil", cu vorba aspră, discută în liniște și cu înțelepciune despre dragoste, un altul – căpitanul Floroiu, cu o față îmbătrânită prematur, este și el de părere că dreptul la dragoste este sacru și că unei femei trebuie să-i lăsăm libertatea de a-și căuta fericirea. Colonelul Dimiu este un apostol placid al conjugalității. Vrea ordine și tihnă. Subiectul este sensibil pentru Gheorghidiu, „aflat în situație" – cum se spune în filosofia existențialistă. Situația lui este incomodă, ca să nu spunem disperată, pentru că, cerând o permisie de câteva zile pentru a-și putea revedea soția, fermecătoarea și nesigura Ela, fusese refuzat. „O foaială de șerpi" – zice el, referindu-se la agitația sa interioară. Discuția, mediocră, îl exasperează. Are altă idee despre iubire („un monoideism") și, iritat, i-o încredințează ofițerului Orișan, spirit mai receptiv decât alții.

Ține, în fapt, *un discurs îndrăgostit* în care amestecă metafizica, psihologia și toate anxietățile sale. Un prim discurs. Vor fi și altele în acest roman în care stările de spirit sau de suflet – cum vrem să le spunem – merg totdeauna împreună. Acestea au o autenticitate epică și filosofică, încât putem spune că ele constituie adevăratele personaje ale cărții. Un prim semn că modelul Proust, tradus în teoria despre *noua structură*, nu este străin în încercarea lui Camil Petrescu de a schimba substanța romanului. Și, după cum am precizat, schimbarea începe prin a introduce masiv în analiză meditația și a deplasa de mai multe ori focarele epice într-o narațiune care depășește limitele prozei comportamentale, dar și ale analizei psihologice tradiționale. Romancierul-teoretician crede că *psihologia* omului modern s-a schimbat odată cu înțelegerea științei psihologiei ca atare. Literatura trebuie să țină seama de toate aceste modificări structurale și să evite să scrie despre naturile primitive, acelea care n-au viață intelectuală. Opinie ce a fost amendată de G. Călinescu și de alți critici. Pe drept, pentru că complexitatea nu este a obiectului (materia germinativă a literaturii), ci a celui care observă obiectul și poate să creeze o operă autentică, studiindu-i profund și inventiv inerțiile, mentalitățile primare. Proza modernă a dovedit că se

poate scrie un mare roman despre *oamenii fără calități*. Filosoful și individul de rând pot fi, în egală măsură, eroi de literatură. Depinde de cine citește și scrie destinul lor.

Rămân valabile, epic, disocierile făcute de autor în privința tipologiei care, în *literatura de cunoaștere* – cum ne amintim că o numește el –, tipologia poate lua mai multe înfățișări decât cele deja cunoscute (caractere, personaje din medii și clase sociale diferite). În *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* personajele esențiale sunt, în fond, nu Ștefan Gheorghidiu și Ela, ci *iubirea* și *gelozia*. Ar trebui să notăm numele lor cu majusculă pentru a le individualiza, personifica, așa cum face de regulă cu personajele fundamentale romanul secolului al XIX-lea. Tot ceea ce se petrece în această primă jumătate a romanului se petrece în legătură cu relația schimbătoare dintre aceste două personaje-simboluri, secrete și nesigure (*iubirea* și *gelozia*), două pasiuni



dominante, devoratoare și, până la urmă, tragice, întruchipate de doi indivizi comuni: un tânăr filosof anxios, dilematic, prăpăstios, mândru și tânăra lui soție, inteligentă și imprevizibilă, produs de lux al feminității alunecoase. Ea intră în definiția pe care sublocotenentul Ștefan Gheorghidiu o dă *iubirii* ca fenomen de autosugestie și pasiune ce poate cunoaște forme patologice. Iubirea – îi spune el căpitanului Orișan, reprezentantul unei categorii sociale ce nu are angoase de natură metafizică – *nu-i o regulă casnică*, nu se reduce la conjugalitate mediocră necesară bunului trai comun, ușor și fără consecințe atunci când se destramă, este, dimpotrivă, o pasiune de natură metafizică:

„O iubire mare – zice el – e mai curând un proces de autosugestie... Trebuie timp și trebuie complicitate pentru formarea ei. De cele mai multe ori te obișnuiești greu, la început, să-ți placă femeia fără care mai târziu nu mai poți trăi. Iubești întâi din milă, din îndatorire, din duioșie, iubești pentru că știi că asta o face fericită, îți repeți că nu e loial s-o jignești, să înșeli atâta încredere. Pe urmă te obișnuiești cu surâsul și vocea ei, așa cum te obișnuiești cu un peisaj. Și treptat îți trebuiește prezența ei zilnică. Înăbuși în tine mugurii oricăror altor prietenii și iubiri. Toate planurile de viitor ți le faci în funcție de nevoile și preferințele ei. Vrei succese ca să ai surâsul ei. Psihologia arată că au o tendință de stabilizare stările sufletești repetate și că, menținute cu voință, duc la o adevărată nevroză. Orice iubire e ca un monoideism, voluntar la început, patologic pe urmă."

Acest mic discurs filosofic despre iubire ca o complexă simbioză sentimentală se încheie cu o idee practică, mai puțin filosofică, și anume: niciunul dintre cei doi *nu poate să-și ia partea înapoi fără să facă rău celeilalte părți* și, în consecință: „acei care se iubesc au drept de viață și de moarte unul asupra celuilalt". Cu această idee, bărbatul

îndrăgostit și gelos reconstituie istoria iubirii sale. Ceea ce a fost până aici a fost doar o punere în temă. Povestea, în latura ei concretă, începe de aici încolo (capitolul *Diagonalele unui testament* și cele ce urmează). Un mic roman de dragoste și gelozie, cum am zis, împânzit de paranteze ample ce evadează în baza memoriei involuntare, realitatea din afară (viața familiei, politica, tipologia și demagogia parlamentară, scene de viață care justifică sau infirmă bănuielile și scepticismul omului îndrăgostit, adică acela care reprezintă iubirea pură, idealul erotic, starea metafizică a iubirii ca monoideism).

3. Gelozie și seducție

Istoria acestei simbioze sentimentale este reconstituită, la persoana întâi singular, de Ștefan Gheorghidiu, care își anunță încă din prima propoziție *perspectiva unică*: suferința pe care i-o produce bănuiala că femeia cu care este însurat de doi ani și jumătate (Ela, colegă de facultate) îl înșală. Ce urmează se cunoaște, în genere. Introdus în manualele școlare, comentat de mai multe generații de critici literari și, iarăși, citit de două-trei generații, scenariul epic al romanului este cunoscut și, fapt mai important, el a intrat în imaginarul colectiv. Toată lumea știe că Gheorghidiu, intelectual de rasă, este o victimă de lux a geloziei sale și că Ela, sursa acestei suspiciuni în forme patologice, dar nu absurdă, este o femeie ispititoare și misterioasă, de o senzualitate superioară. Naratorul îi face mai multe portrete (un procedeu ce se repetă în *Patul lui Procust*, în număr considerabil sporit și în forme, de asemenea, amplificate), portrete – spun – care au partea lor de originalitate. Autorul nu se rezumă la descrierea fizică, la complexitatea și exactitatea desenului. Portretul nu este opera privirii, portretul este, în imaginația lui Camil Petrescu, creația – putem spune – a *gândirii privirii*. O tehnică pe care prozatorul o sporește, aducând de fiecare dată detalii noi, infinitezimale, de ordin spiritual și moral. Când apare, fizic, în scenariul romanului, Ela este „un continuu prilej de uimire", de o neostenită frăgezime și bunătate pe care o răspândește în jurul ei. Eroul se îndrăgostește de ea și este plin de orgoliu că fata, cu „atâta frângere și nesocotință în trupul ei bălai" îl alege pe el. Orgoliul virilității nu se lasă intimidat de filosofie. Portretele viitoare – relatate în scenele de intimitate – aduc elemente inedite, mai concrete. Tânăra „cu atâta frângere și nesocotință" ascunde în trupul ei grațios o panteră a simțurilor, imprevizibilă în reacții. Iritată de ceva necunoscut, îi aruncă bărbatului care o instruiește în filosofie, în pat, cartea în cap, apoi cade moale și seducătoare în brațele lui. Autorul îi desenează toate părțile trupului, cu o minuție de pictor naturalist cuprins de o mare exaltare:

„Era vânjos și viu trupul, în toată goliciunea lui de femeie de douăzeci de ani, tare, dar fără nici un os aparent, ca al felinelor. Pielea netedă și albă avea luciri de sidef. Toate liniile începeau, fără să se vadă cum,

Autorul nu se rezumă la descrierea fizică, la complexitatea și exactitatea desenului. Portretul nu este opera privirii, portretul este, în imaginația lui Camil Petrescu, creația – putem spune – a gândirii privirii. O tehnică pe care prozatorul o sporește, aducând de fiecare dată detalii noi, infinitezimale, de ordin spiritual și moral

așa ca ale lebedei, din ocoluri. Sânii robuști, din cauza mâinii mele petrecute pe sub talie, prelungeau grațios, ca niște fructe oferite, coșul pieptului, ca sub ei, spre pântec, căderea să fie bruscă. Picioarele aveau coapsele tari, abia lipite înăuntru când erau alături, lung arcuite în afară, din șold la genunchi, ca și când feminitatea ei ar fi fost între două paranteze fine, prelungi. Cu toată înverșunarea împotrivirii, mi-am apropiat gura de a ei, dar când am simțit-o moale și bună, ca un miez bun de fruct, i-am dat dintr-o dată drumul și-am sărit în mijlocul dormitorului, ca de frica unui șarpe."

Camil Petrescu este un excelent portretist și, în *Patul lui Procust*, se va vedea de câte ori și cu ce pasiune de clinician descrie sânii și șoldurile unei actrițe disponibile, cu moralitate dubioasă. Ela din *Ultima noapte...* este privită (fotografiată în momentele de intimitate) cu o suspicioasă exaltare dublată de un simț remarcabil al concretului. Când corpul femeii se împlinește și grațiile sale dau semne de oboseală, portretistul – gelos și vigilent – le notează cu o anumită satisfacție ce are și partea ei de neîncredere. Curiozitate și bucurie răutăcioasă de om încercat de suferință în stare de pândă. Pictorul pune în portret tușe mai aspre, nu fără oarecare voluptate și acestea, ce cuprind, lângă bucuria simțurilor, melancolia unui eșec. Merită să citățm și acest fragment în care iubirea și gelozia își dispută întâietatea într-o proză ce renunță încă de acum la multe tabuuri:

„Când eram furios și sufeream din pricina ei, simțeam un fel de drojdie de satisfacție că sânii, nici chiar atunci când era culcată pe spate, nu mai aveau acea elasticitate dură de fructe, că acum, când se măriseră, alunecau ușor, firește prea puțin, înspre coaste fără să mai afirme neastâmpărata mură, ca un sigiliu al voluptății, din vârful lor. Plinul șoldurilor numai avea liniile de liră de la început și era ciudată corespondența între impresia aceasta de scădere, de atrofiere pură a lor și înflorirea molatică a sânilor. Mușchii coapselor, care erau, în zilele dintâi, întinși, semeț, de la genunchi până la șold, acum se relaxau, mai catifelați, mai dulci la pipăit, imperceptibil, spre interiorul picioarelor. Dar atât de inexplicabile sunt întortocherile iubirii, că acum, când o simțeam înduioșat alături, tocmai aceste scăderi erau pentru mine prilejuri de voluptate. Îmi plăceau, parcă mai mult ca oricând, acești sâni molatici și ascultători, care îmi umpleau, cu greutatea lor dragă, palmele, luându-le forma, și îmi lipeam, cu o dureroasă bucurie, obrajii de coapsele cu frăgezimi molcome de petale, care altă dată tresăreau elastice și nervoase."

Cum se poate observa, portretele sunt făcute în alt stil decât cel obișnuit în proza noastră, de regulă rușinoasă, când este vorba de scenele de intimitate ale personajelor. Camil Petrescu nu este, probabil, cel dintâi, dar, în mod sigur, este în epoca în care își scrie romanele cel mai decis să depășească limitele unei civilizații a pudorii, cum este socotită – în clasificarea făcută de psihanaliză – civilizația românească. Nu există, după cum se poate constata, să-și aducă eroii în pat și să le înfățișeze, fără derapaje imorale, trupurile goale. Mai mult decât atât, Tristan și Isolda lui (Gheorghidiu și Ela) discută în pat, între două scene de sexualitate, despre filosofie și cunoaștere, obiectivitate, adevăr. Un capitol întreg (*tot filosofie*) este dedicat acestei lecții de istorie a filosofiei care, la apariția cărții, a produs stupoare criticii literare. Azi, când literatura s-a lepădat de toate tabuurile, proza lui Camil Petrescu pare cu totul decentă, chiar pudică, oricum cu nimic scandaloasă, cu nimic mai îndrăzneață decât pictura unui nud de femeie. „Ce naiba vor toți filosofii aceștia", „nu pricep nimic, nimic" – întreabă studenta, totuși, în filosofie, cu inocență și gravitate. Nu știe nici ceea ce este „neliniștea metafizică" și,

mai cu seamă la ce servește în viață filosofia. O întrebare pe care și-o pune și un filosof de profesie, Cioran, și, negăsind argumentele convingătoare, hotărăște să părăsească această știință a aproximațiilor. Nu însă și să se gândească tot timpul la ea, dovedind, astfel, că un gânditor care contestă tot timpul filosofia face, în continuare, filosofie. Situație confirmată din plin de Cioran.

4. O lecție de filosofie în patul conjugal

Eroina lui Camil Petrescu nu cunoaște și nici nu caută, desigur, astfel de cauzalități profunde. Ea declară sincer, cu maximă naivitate, că nu înțelege nimic din toate aceste abstracțiuni și inocența ei feminină tulbură adânc pe profesorul îndrăgostit. El traduce într-o notă senzuală fină acest paradox. Ia în serios neștiința Isoldei și încearcă s-o convingă că filosofia este în toate, chiar și în iubire, și că „nu putem cunoaște nimic cu adevărat" și că „un sistem filosofic este un sistem frumos sau nu este nimic [...] totul este să fie frumos exprimat". Dacă luăm în serios aceste lecții, vedem că nici Gheorghidiu (profesorul) nu crede prea mult în adevărurile filosofiei, din moment ce nu crede în posibilitatea ei de a cunoaște adevărul. Alt paradox, mai mare și mai grav decât cel de dinainte. Căci, dacă filosofia nu ajunge la adevăr și totul stă în valoarea estetică a sistemului ei („totul să fie frumos exprimat"), atunci? Atunci, răspunde tânărul filosof sofist care studiază, în seminarul universității, apriorismul kantian, atunci rolul filosofiei ar fi, după el: „...să simți că lumea e fără margini, că suntem atât de mici, că frumusețea are pete și e trecătoare, că dreptatea nu se poate realiza, că nu putem ști niciodată adevărul; să fii, din cauza asta, trist... să iubești florile și să zâmbești când vezi oameni ca Nae Gheorghidiu, care nu bănuie nimic și își au socotelile lor."

Răspuns acceptabil pentru o lecție de filosofie în patul conjugal, acolo unde protagoniștii vor să înțeleagă nemijlocit adevărul și să dea un sens mai înalt iubirii lor. Cel puțin acesta este gândul tânărului filosof despre dragoste: vrea „o aristocrație a iubirii" și crede că interesul sexual „este nul fără ideea de personalitate". Numai că în calea aceste aristocrații a simțurilor, care angajează o metafizică a senzualității, stă *gelozia*, un sentiment teribil, o suferință perfidă mărită de luciditate. Eroul lui Camil Petrescu are și o teorie despre ea și teoria se rostogolește în text ca un bulgăre de zăpadă însoțit, evident, de reflecțiile naratorului care, să mai spunem o dată, este și personajul care cumulează, trăiește cu o luciditate plină de cruzime această maladie a spiritului îndrăgostit. Monografia acestui sentiment este partea cea mai interesantă a romanului. Este și performanța analitică a prozatorului care face nu numai o cronologie a faptelor ce provoacă suspiciunea, dar și o cronologie – imperfectă și imprevizibilă – a meditației despre gelozie. Pentru Ștefan Gheorghidiu, gelozia este o formă de teroare. Ea pune totul în discuție, răstoarnă toate ierarhiile și otrăvește totul, asociind în același timp sentimentul că gelosul nu poate trăi fără obiectul geloziei sale (în cazul de față, Ela). Gelozia este un sentiment personal, vorbește în numele ei, ca și iubirea, iar îndrăgostitul este „ca un călător, singur în speța lui pe lume". Singur cu îndoielile sale, hăituit de fantasme negre:

„Viața, mi-a devenit curând o tortură continuă. Știam că nu mai pot trăi fără ea. Ca o armată care și-a pregătit ofensiva pe o direcție, nu mai puteam schimba baza pasiunii mele. Era în toate planurile mele. În toate bucuriile viitorului. La masă, la miezul nopții în grădina de vară, în loc să ascult ce-mi spunea vecinul sau vecina, trăgeam cu urechea, nervos, să prind crâmpeie din

convorbirile pe care nevastă-mea le avea cu domnul elegant de alături de ea. Nu mai puteam citi nici o carte, părăsisem Universitatea. Într-o zi, am găsit pe masa ei o scrisoare netrimisă încă, adresată unui domn la Bârlad. Am desfăcut-p cu grabă și cu silă de mine însumi: «Coane Costică, ar fi trebuit să vii aci... dar asta costă și, după sfatul deputatului, m-am adresat unui contencios. Trebuie să aștepți însă și nu te supăra dacă v-am trimis eu, înainte, 180 lei, pensia pe prima lună. Te pun în frigare și pe d-ta și pe coana Sofica, dacă nu mi-i înapoiați când luați pensia etc.»..."

El nu exclude ideea că gelosul își poate crea singur această suferință (idee despre care vorbesc și marii moraliști), dar gelosul lui Camil Petrescu o îndepărtează repede. El caută temeiuri concrete (fapte) și filosofice pentru suferința sa. Și, evident, le găsește, pe măsură ce pasiunea lui devine tiranică. Are dreptate La Rochefoucault să noteze că *gelozia se naște odată cu iubirea, dar nu moare totdeauna odată cu ea*, în timp ce Proust (autor pe care Camil Petrescu îl frecventează și, după cum știm, îl urmează în unele privințe) este de părere că gelozia nu este, adesea, decât o armă a tiraniei pentru a stăpâni și controla faptele de dragoste. Nu-i o idee cu totul originală. Mulți vorbesc de gelozia în dragoste, dincolo de suferința morală, ca de o manifestare excesivă și exclusivă a pasiunii și de o încercare de a face jocurile în dragoste. De aceea, gelosul – când nu este ridicolul încornorat – este, în literatură, un tip posesiv, autoritar și antipatic. Rareori este un personaj pozitiv, complex psihologic și intelectual.

Personajul din *Ultima noapte...* scapă acestor determinări. El își impune *unica perspectivă* și reușește să câștige încrederea și simpatia cititorului prin calitatea reflecțiilor sale și, am putea spune, prin autenticitatea epică a sentimentelor (stărilor) sale. Drama

Pentru Ștefan Gheorghidiu, gelozia este o formă de teroare. Ea pune totul în discuție, răstoarnă toate ierarhiile și otrăvește totul, asociind în același timp sentimentul că gelosul nu poate trăi fără obiectul geloziei sale (în cazul de față, Ela). Gelozia este un sentiment personal, vorbește în numele ei, ca și iubirea, iar îndrăgostitul este „ca un călător, singur în spața lui pe lume"

lui, repet, este simplă și, până la un punct, clasică. Aspirând la o iubire absolută (la o „aristocrație a iubirii"), Gheorghidiu începe să aibă îndoieli și, acumulându-se, îndoielile acaparează scenariul romanului. Prezența femeii, mărturisește eroul, este, ca morfina pentru un detracat, indispensabilă. O părăsește, apoi o caută prin restaurantele orașului sau oriunde crede că o poate întâlni, o află și, după alte scene de extaz erotic, apar dovezi (sau doar bănuieli) noi de infidelitate și atunci femeia adorabilă dispare în lumea suspiciunilor, ipotezelor sale. „O infinitate de ipoteze – mărturisește el – ca un judecător de instrucție maniac, bolnav." Decide, în fine, să divorțeze și-i trimite o scrisoare în acest sens, iar când Ela acceptă, este doborât de suferință:

„Tot trecutul îmi apărea cu alt înțeles decât cel cu care eram obișnuit, iar una dintre cele mai dureroase operații erau aceste concluzii pe care trebuia să le trag pentru ceea ce fusese. Niciodată femeia aceasta nu mă iubise. Reluam tot ce a fost la Odobești, la țară, și acum simțeam că acolo am avut dreptate, că atunci văzusem limpede, că seria ei aceea fusese. Nu mai exista acum pentru mine nici o plăcere. Era ca un doliu adânc și dureros. Dacă vedeam o pereche sărutându-se, eram ca acele mame care au pierdut un copil și văd, jucându-se în drum, frumoși copii străini. Piesele de teatru și filmele cu dragostea, care îndură orice și până la capăt tot biruie, îmi dădeau o înlăcrimată și stupidă melancolie. Căutam din nou, în toate localurile, ca s-o văd dar dacă o găseam, plecam numaidecât, cu un cuțit înfipt și rămas în piept. De zeci de ori pe zi deveneam alb ca varul, din cauza unui amănunt, care ar fi putut fi în legătură cu ea, în cea mai banală dintre convorbiri. De altminteri, toată suferința asta monstruoasă îmi venea din nimic. Mici incidente care se hipertrofiau, luau proporții de catastrofe."

Din discursul geloziei (cel mai vast și mai puternic din proza românească) nu lipsește literatura și, evident, filosofia morală. Ele intră în imaginarul îndrăgostitului decepționat în așteptările și închipuirile sale. Decepționat și nesigur, căci dincolo de vanitățile de eu, crunt lovite, există totdeauna, se știe, în logica gelosului, nesiguranța. Când gelosul se întâmplă să fie și un intelectual de rasă, cum este personajul lui Camil Petrescu, el adună în jurul sentimentului său toate fantasmele pe care le-a citit prin cărți. Așa se face că în delirul lui visează scene sângeroase de răzbunare, ca în piesele lui Shakespeare. Aceasta nu-l împiedică, atunci când delirul trece, să-i facă Elei un nou portret, subliniindu-i suplețea și inteligența formelor. Citește pe Papini și găsește suspiciuni noi, o caută noaptea acasă și n-o găsește, iar spiritul său explodează. Descoperă, după o vreme, că Ela dormise la o prietenă a familiei (Anișoara), apoi află o scrisoare cu un conținut ambiguu care-l pune din nou pe gânduri. Când în scenariu apare un oarecare G. – profesor de dans – gelozia lui Gheorghidiu își găsește un punct fix. Și, din păcate pentru el, nu lipsit de adevăr. „În mine este o fierbere de șerpi înnebuniți.", declară el încolțit de otrava bănuielii. Cu această senzație încheie ultima noapte de dragoste și se pregătește să intre în întâia noapte de război.

Până atunci, să mai aruncăm o privire asupra ficțiunii pe care am sintetizat-o critic. Lângă sau, mai exact, în interiorul romanului psihologic analitic, cu puternice note de speculație intelectuală, există schița unui alt roman de tip obiectiv. Un mic roman de familie, un roman de caractere cu teme frecvente în realismul clasic. Ștefan Gheorghidiu vine dintr-o familie înstărită, doi dintre unchii săi (Tache și Nae Gheorghidiu) au o bună poziție socială, spre deosebire de nepotul lor, filosoful – fiul unui profesor universitar și publicist cu venituri modeste, dispărut

în momentul în care se desfășoară acțiunea romanului. Tache, cel mai vârstnic dintre frați – om bogat, avar și ursuz – este așteptat cu înfrigurare de neamuri să moară pentru a-l moșteni. Temă balzaciană în peisaj dâmbovițean. Nae Gheorghidiu, cu 13 ani mai tânăr, orator demagog („gură rea") în tonuri caragialești, șantajist, lacom de avere, are toate caracteristicile politicianului român isteț și veros. Când Tache Gheorghidiu lasă toată averea tânărului Ștefan Gheorghidiu, stupefacția în familie este mare. Cel mai agitat este Nae, deputatul, care se leagă de o formulă neclară din testament și, prin artificii avocățești, reușește să-și asume o bună parte din avere. Nici alți moștenitori nu sunt resemnați. Mama lui Ștefan Gheorghidiu reclamă, juridic, despăgubiri. Banul învinge, așadar, morala familială. Chiar Ela, tânăra vaporoasă, se dovedește – în această afacere – că are ochi pentru afaceri. Când, plictisit de această urâtă tevatură, idealistul Ștefan Gheorghidiu renunță la disputa cu neamurile puse pe înavuțire, ea protestează... O primă manifestare a caracterului și a gândirii sale pragmatice. Vor fi și altele, dovadă că feminitatea romantică ascunde de multe ori instincte aprige de proprietate. Surprins, naratorul notează:

„Ca o tigroaică vag domesticită, în care se deșteaptă pornirea atavică, atunci când, culcată cu capul pe pieptul dresorului și-i linge mâna, dând de sânge, îl sfâșie pe imprudent, tot așa aveam impresia că întâmplarea cu moștenirea trezise în femeia mea porniri care dormitau latent, din strămoși, în ea."

Mai expert și mai cinic în astfel de probleme, Nae Gheorghidiu își expune filosofia lui de viață bazată pe ideea că filosofia pură nu face doi bani și că banul singur aduce puterea:

„Ce te gândeai? – zice el nepotului ce se ocupă de apriorismul lui Kant. Las' că te-am văzut eu. N-ai spirit practic... Ai să-ți pierzi averea (cel puțin să rămână în familie, avea aerul să spună). Cu filosofia dumitale nu faci doi bani. Cu Kant ăla al dumitale și cu Schopenhauer nu faci în afaceri nici o brânză. Eu sunt mai deștept ca ei, când e vorba de parale."

Din discursul geloziei (cel mai vast și mai puternic din proza românească) nu lipsește literatura și, evident, filosofia morală. Ele intră în imaginarul îndrăgostitului decepționat în așteptările și închipuirile sale. Decepționat și nesigur, căci dincolo de vanitățile de eu, crunt lovite, există totdeauna, se știe, în logica gelosului, nesiguranța. Când gelosul se întâmplă să fie și un intelectual de rasă, cum este personajul lui Camil Petrescu, el adună în jurul sentimentului său toate fantasmele pe care le-a citit prin cărți

Nici despre femei, Nae Gheorghidiu nu are o părere bună. Convingerea lui este că, în relațiile cu ele, banul contează. „Ce știi tu? – își admonestează el nepotul. Cum crezi că se ține o femeie ca nevastă-ta? Cu ciorap de sfoară, cum ai ținut-o până acum?"... Culmea este că cinismul lui grosolan se verifică chiar în viața filosofului care, altminteri, crede cu ardoare că Ela sa n-ar putea fi capabilă de asemenea joase compromisuri. Memorabil, ca personaj de proză realistă, este, alături de Nae Gheorghidiu, Tănase Vasilescu Lumânăraru, asociatul deputatului în afaceri. Îi vom regăsi, de altfel, pe amândoi în *Patul lui Procust*, acolo unde fiul său, Fred

Vasilescu, va avea un rol esențial în construcția epică... În *Ultima noapte...*, Lumânăraru, analfabet la propriu, nu la figurat,, „ieftin bonom și «filosof» de rând și lăsător", este falimentat de Nae Gheorghidiu și, umilit, este pus să servească în șorț alb, în locul feciorului, la masa invitaților. Biografia lui Lumânăraru este fabuloasă. Neștiutor de carte, semnând cu degetul, el poartă ochelari ca să-și ascundă infirmitatea intelectuală. Pornit de jos, a făcut avere de milioane în aur și, în societate, trece drept un specialist. Nu-i deloc specialist în afaceri, este un impostor, recunoaște chiar el. Știința sa, unică, este abilitatea de a inculca oamenilor cu care lucrează că sunt vinovați și că oricând pot fi dați afară. Puterea și reputația lui de om de afaceri se bazează pe *frică*. Motiv ca naratorul lui Camil Petrescu, studiind această genială impostură, să conchidă: „în afară de conștiință, totul este bestialitate".

5. Jurnalul de război

Ca să dăm o judecată de valoare despre acest roman, original din multe puncte de vedere în epica românească, trebuie să vedem și jurnalul de război al naratorului, care, mărturisește el, este la origine jurnalul autorului (Camil Petrescu), combatant în Primul Război Mondial. A ținut un jurnal și l-a folosit apoi în roman ca fundal – cum am constatat – pentru o dramă psihologică. Însemnările sale sunt pregnante și, la drept vorbind, sunt, poate, documentul cel mai autentic și mai expresiv despre experiența unui intelectual care trăiește direct și dramatic (dramatic pentru că el duce cu sine o dramă sentimentală încă neîncheiată) această aventură. Însemnările nervoase, în propoziții scurte, sugerează un viu sentiment al urgenței și o teamă patologică de necunoscut. Avem de-a face cu o cronică de război în note subiective, deloc encomiastice, cu scene de viață ce au valoare epică. Spațiul ei de cuprindere este zona Bran-Măgura-Sibiu, acolo unde au loc lupte dure pentru recuperarea teritoriului și, tot acolo, se desfășoară retragerea umilitoare a armatei române, depășită de nemți. Prozatorul nu mai face nici ficțiune și nici nu are timp să mai despice firul în patru în fața evenimentelor ce se schimbă de la o zi la alta. Are, totuși, răgaz ca, din loc în loc, să reproducă extrase din presă și să dea informații suplimentare în subsolul paginii, atunci când transcrie jurnalul.

Așa face, de exemplu, atunci când înfățișează episodul cu bombardamentul ucigaș al nemților mai bine dotați militar decât românii. Scena în sine, de la suprafața paginii (aceea care înregistrează etapele confruntării inegale și infernale) are valoare epică, dincolo de valoarea documentară. Ea sugerează ceva esențial despre spaima umană și dezagregarea, disperarea, tragedia colectivă a unei armate nimicite cu brutalitate și sadism. Când rescrie această cronică (încă o dată, de o extraordinară expresivitate), autorul comentează faptele, voind să dea o justificare logică și omenească acestei umilințe. „Sunt dintr-un neam inferior? [...] E aceasta o inferioritate de rasă?", se întreabă el. Ca să răspundă în chip elocvent, citește povestirile despre război ale lui Remarque și alte scrieri, cum ar fi *Memorialul* lui Foch:

„Către ziua aceasta, într-adevăr cea mai groaznică pentru mine, și prin consecințele ei, și prin amintirea ei (timp de nouă ani, am retrăit-o mereu, în vis, deșteptându-mă în zorii zilei totdeauna transpirat și istovit), am revenit necontenit, chiar după război, ca un asasin la locul crimei. Am șovăit să public notele tot din cauza ei, am citit mult, studii militare și amintiri de soldați, ca să fac comparație, și acum cred că pot afirma liniștit: oricine ar fi încercat aceeași descurajare. Am fost, ulterior, sub dezlănțuiri de

artilerie nespus mai puternice, mii de obuze de toate calibrele, menite să spulbere tranșee și adăposturi, la Oituz, de pildă. Dar erau oarbe, adică nu erau de-a dreptul și individual văzute de observatorii lor, cu toate că, de altfel, tirul era verificat de aeroplane, și cât de cât ne găseam în adăposturi, sau fără să fim nevoiți să răspundem. Iar cărțile, mai toate, îmi pare că mi-au dat dreptate."

Revine asupra subiectului într-o discuție pe care o are, în spital, cu un ofițer neamț, prizonier, arogant și rasist. Sublocotenentul Gheorghidiu încearcă să înfrângă aroganța teutonă, fără să reușească... La sfârșitul cărții introduce o notă de subsol, prin care, citându-l pe Foch, lămurește tactica războiului modern bazată pe industria militară performantă. Ce-i interesant este că prozatorul încearcă să elucideze, într-o operă epică, chestiuni ce nu țin, propriu-zis, de literatură și, prin aceasta, puțin interesante pentru cititor. Camil Petrescu are însă un fel de obsesie a exactității în narațiunile sale și nu exclude din analiză complexitatea și diversitatea intelectuală a personajelor sale. Chiar dacă este vorba, ca în cazul pe care îl discutăm, de un jurnal de campanie ținut de un student în filosofie. În sfera preocupării eroului (aici și în *Patul lui Procust*) intră tot ceea ce există, de la indeterminismul psihologic, la mișcarea teosofică și, de aici, la tactica războiului și sare la teoria termodinamicii, cum se va vedea în *Patul lui Procust*. O extindere și o disponibilitate pe care critica literară din epocă nu le-a primit, totdeauna, cu entuziasm. Această metodă face parte însă din teoria autorului despre *romanul substanțial* și trebuie judecată, estetic, în funcție nu de premisele, ci de efectele ei. În narațiunile lui Camil Petrescu teoria nu distonează prea mult. Uneori această deschidere largă a universului de cuprindere a personajelor lasă un sentiment de acumulare inutilă, străină de psihologia individului, alteori însă (de cele mai multe ori), referințele la alte domenii dau sentimentul de complexitate intelectuală, specifică omului modern. Un om care vrea să-și cunoască condiția existenței și locul său în univers. Pentru asta trebuie să-și depășească sfera profesiunii. O idee pe care Camil Petrescu o valorifică în chip inteligent. Ce este filosofia? – întreabă Ela pe Gheorghidiu. *Filosofia este tot*, îmi amintesc răspunsul lui corect. Personajul său predilect este, de altfel, un mistic al cunoașterii, un mucenic al indeterminării, în fine, un spirit devorat de ipoteze...

Camil Petrescu are însă un fel de obsesie a exactității în narațiunile sale și nu exclude din analiză complexitatea și diversitatea intelectuală a personajelor sale. [...] O extindere și o disponibilitate pe care critica literară din epocă nu le-a primit, totdeauna, cu entuziasm. Această metodă face parte însă din teoria autorului despre romanul substanțial și trebuie judecată, estetic, în funcție nu de premisele, ci de efectele ei.

Să revenim la *Prima noapte de război*, formată din jurnalul de front al eroului central (același Ștefan Gheorghidiu) și, desigur, din notele ce însoțesc cronologia războiului. Un jurnal intim, așadar, transformat într-un jurnal epic prin două-trei procedee. Mai întâi, prin introducerea unor scene din viața comună în cronologia evenimentelor de pe front (scene din viața satului ardelenesc, de pildă), apoi portrete reușite – Orișan, Corabu, Nicolae Zamfir – ale unor indivizi care, față în față cu spaima morții, își arată

caracterul real. Portrete fixate în câteva linii și, lângă ele, fapte epice decupate din tabloul general. Acesta din urmă constituie performanța jurnalului: modul în care sugerează teama colectivă, sentimentul de frățietate în fața neantului și un acut sentiment de verificare a caracterului, o răsturnare masivă de mentalități, un conflict al eroului cu sine, o dramă de conștiință: „Drama războiului nu e numai amenințarea continuă a morții, măcelul și foamea, cât această permanentă verificare sufletească, acest continuu conflict al eului tău, care cunoaște altfel ceea ce cunoștea într-un anumit fel." O probă de sinceritate și de adevăr – „aproape de pământ și piatră" – zice în alt loc intelectualul subțire care trecuse prin infern. Are și el „o tristețe mânjită, ca de moarte". Excepțional ca proză de observație a haosului și a panicii generale este capitolul *Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu* din acest jurnal. Diaristul se dovedește, aici, că este și un bun pictor de atmosferă. Batalionul condus de el este decimat de bombardamentele sălbatice ale nemților și soldații, îngroziți, loviți din toate părțile, se roagă lui Dumnezeu. „Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu" – strigă unul. Înspăimântat și „cu mintea umilită", Gheorghidiu face un gest inexplicabil: își pune mânușile. O sugestie, poate, că într-o stare de umilință generală spiritul superior vrea să întâmpine ceremonios moartea. Soldatul Nicolae Zamfir, om simplu, are o fire tare și, în plină derută generală, vrea „să-i mireze" – zice el – pe dușmani, trăgând pe neochite câteva focuri de armă. Zamfir este un erou anonim, figură, în cele din urmă, tragică. Naratorul îl reîntâlnește, după ciocnirile sângeroase, în spital, cu picioarele retezate, „surâzând, absent și bun ca o icoană". Copleșit, el rostește în fața acestei tragedii cumplite vorbele starețului Zosima: „Mă închin în fața nenorocirii care va veni."

Sunt și alte scene cu valoare epică, mai luminoase, în acest jurnal de război. Doi soldați omenoși se culcă peste trupul comandantului lor, care, îmbrăcat subțire, riscă, într-o noapte aspră de munte, să moară de frig. O tânără dintr-un sat ardelenesc, pe nume Maria Manciulea, este denunțată de un consătean că este spioană și, arestată, este adusă împreună cu sora ei în fața comandantului. Acesta, având o intuiție bună, o eliberează și bine face pentru că Maria – falsa spioană – se dovedește a fi totuna cu eroina de la Olt, cea care a salvat pe soldații români aflați în mare dificultate. O fată de sași se poartă, la început, bine cu românii când aceștia cuceresc satul, apoi, când armata adversă se pregătește să-l recupereze, tânăra săsoaică și ceilalți săteni din comunitatea lor devin dușmănoși și aroganți. În ciocnirile directe, soldații își înfrâng teama de necunoscut și spaima

teribilă de moarte, dând dovadă de curaj. Și superiorii lor (ofițerii pe care autorul îi prezintă în primul capitol al romanului ca niște bravi militari, aceia ce discută despre mâncare și infidelitățile feminității) se arată a fi, în momentele de cumpănă ale războiului, buni tacticieni și caractere puternice. Proastă, copilărească este doar scenografia pe care au pus-o la cale șefii cei mari ai armatei române. Prozatorul face în mai multe rânduri referiri la așa-zisele fortificații de la Predeal și, după ce întocmește cronologia evenimentelor dezastruoase, prozatorul are timp să vorbească despre tipii serioși și de „tipii pitorești" din armată. Aceștia din urmă dispar rapid când se profilează primejdia. Dispar în locuri și funcții securizate, calme, administrative profitabile.

Romanul războiului? Așa a fost primit de criticii timpului și lăudat pentru autenticitatea și spiritul lui antiretoric. Elogiu meritat. Mai este ceva de elogiat în acest jurnal: modul în care naratorul (și, totodată, repetăm, personajul central al întregului roman, Gheorghidiu) trece prin această experiență. Trece însoțit, cum am arătat, de anxietățile sale de ordin etic și psihologic. Drama lui Ștefan Gheorghidiu, intelectual superior – „cu o viață indeterminată sufletească, dar reală" (G. Călinescu) – se încheie (prin despărțire de Ela, soția infidelă), după ce se încheie experiența lui pe front. E. Lovinescu găsește „negreșit defectuoasă" construcția romanului (alăturarea mecanică a celor două secvențe), nu-l mulțumește nici „lipsa de aplicație stilistică devenită – zice el – oarecum și programatică". Nu-i singurul, repet, care reclamă lipsa de coerență și organicitate a compoziției, mai precis discontinuitatea dintre cele două părți. Este, aici, o observație justă, dar nu esențială pentru calitatea literară a romanului. Până la urmă, așa cum este conceput, personajul central (naratorul) unifică, prin experiența lui, lirica psihologică și estetică a epicii. Două experiențe fundamentale din sfere sociomorale diferite care-i revelează caracterul și drama ființei sale. În amândouă „romanele", naratorul este același și tema lui este problema conștiinței în raport cu două experiențe fundamentale: *iubirea* și *confruntarea cu moartea*. Ele revelează drama conștiinței intelectuale în două experiențe fundamentale pentru individ. Să reținem informația rămasă în manuscris că autorul ar fi vrut să-și numească romanul *Proces de dragoste și război*. Cât despre „lipsa de aplicație stilistică", rezerva marelui critic este surprinzătoare, știind faptul că prozatorul a optat, teoretic, pe urmele lui Stendhal la stilul exact, *alb*, anticalofil. Modernitatea în proză începe și prin *prozaizarea stilului*, opțiunea pentru stilul normal prozaic.

Revenind la construcția romanului, să observăm că ea este în așa fel închipuită încât romanul pasional (romanul de analiză) se desfășoară, cum se poate ușor observa, între două momente ale romanului de război: discuția de la început (punerea în temă a romanului de război), după care urmează romanul de dragoste (o întoarcere în trecutul eroului-narator) și, la urmă, romanul propriu-zis al războiului în care drama pasională a naratorului trece pe planul doi. Deznodământul vine de la sine: convins, în fine, că Ela îl înșală cu un anume G. (primește, între altele, o scrisoare anonimă în acest sens), cel care visa iubirea sublimă, absolută, o părăsește, lăsându-i toată averea. Inclusiv, zice el, „tot trecutul". Nu înainte de a-și mai manifesta încă o dată, teoretic vorbind, îndoiala ce nu l-a părăsit, în fapt, niciodată: „dar dacă nu e adevărat că mă înșală? dacă din nou am acceptat o serie greșită de asociații?". Dilema eternă a omului îndrăgostit și gelos. Cercetătorul apriorismului kantian nu reușește s-o înfrângă definitiv. Iese din scenă, ducând cu

el indeterminarea, suspiciunea, relativismul faptelor pe care, cum se poate constata, metafizica nu le poate învinge de tot.

6. Proustianismul lui Camil Petrescu. Strălucirea stilului fără stil

Romanul, așa cum am precizat, a avut un mare succes și a schimbat statutul literar al autorului, aducându-l în primul plan. Perpessicius este de părere că *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* este „unul dintre cele mai inteligente, mai spirituale, mai pline de umanitate și de mărturii ale epocii dintre romanele apărute în literatura noastră". Șerban Cioculescu laudă, între altele, că, scriind despre război, Camil Petrescu nu a făcut literatură (literatură convențională, desigur, și nefăcând-o programatic Camil Petrescu a scris o operă literară autentică), iar romanul de dragoste constituie „un mic roman de pasiune și gelozie individualistă, plin de nerv și de interes dramatic". G. Călinescu dovedește, critic, că psihologul inspirat din teatru, a scris „două din cele mai bune romane de analiză din literatura noastră".[3]

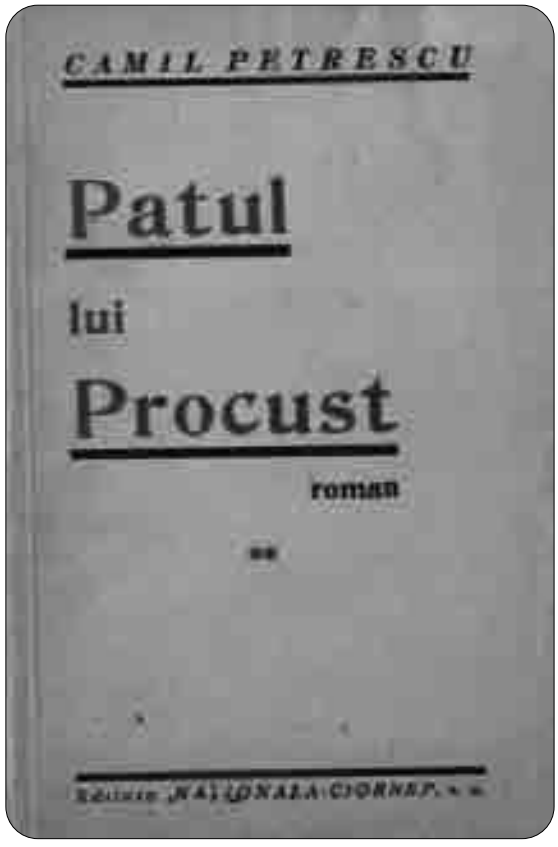
N-a trecut nediscutat *proustianismul* lui Camil Petrescu. Mai toți comentatorii – mai puțin G. Călinescu – menționează influența prozatorului francez despre a cărui metodă Camil Petrescu a scris în eseul citat mai înainte (*Noua structură și opera lui Marcel Proust*). Călinescu socotește că *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* este „mai puțin proustian și mai mult roman orășenesc" în linia lui Stendhal. Eugen Ionescu este, dimpotrivă, de părere că romanul stă, ca metodă literară, până chiar la construcția frazei sale, sub semnul lui Proust: „Introspecția supralucidă, rece, cu aparență de științific, dedublare și contemplabilitate a propriilor stări de conștiință, obiectivate, înstrăinate; precum și punerea centrului de gravitate într-un personagiu principal («je»), prin prisma sentimentală a căruia urmărim narațiunea interioară, epica stărilor de conștiință, și care unghi optic constituie totodată și axa unică (coloana vertebrală) în arhitectonica romanului."

Adevărul este că, teoretician al proustianismului și adept mărturisit al *noii structuri* pe care acesta o reprezintă, Camil Petrescu nu aplică integral metoda lui Proust și nici nu acoperă universul lui de introspecție. Referința la Stendhal și, în genere, la romanul realist francez din secolul al XIX-lea este îndreptățită. *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* este, într-adevăr, un roman de analiză în care pătrunde masiv comentariul intelectual (eseul romanesc) cu trimiteri, cum am constatat, la toate domeniile umaniste și științifice. Modelul poate fi *În căutarea timpului pierdut*, dar materia epică diferă. Diferă chiar și stilul epic, care, de la memoria involuntară (limitată, rămasă în ordinea faptelor) și introspecție, trece ușor la proza de moravuri și la creația de tipuri (Nae Gheorghidiu și lumea politică și de afaceri). Romanul de război nu este nicidecum în manieră proustiană, jurnalul de aici amintește mai degrabă de romanele lui Stendhal. Tema rămâne deschisă și nu știm cu cât rost, pentru că nu modelul epic este esențial, ci substanța epică din roman.

Din acest punct de vedere, *Ultima noapte...* este o carte memorabilă, cu adevărat, în proza românească. Ea schimbă ceva esențial nu atât sau nu doar în privința construcției romanești, cât în modul în care creează un personaj nou, construit din anxietăți și din ipoteze speculative. Un personaj intelectual și un *discurs amoros* (în care intră și antiteza geloziei). În jurul său se adună

[3] Vezi dosarul critic alcătuit și reprodus de Liviu Călin în *Notele* din ediția citată.

alte teme ale existenței. Este performanța epică a lui Camil Petrescu și este rolul important pe care el l-a avut în schimbarea modelelor epice. Se poate discuta, desigur, și originalitatea personajelor sale. Calitatea expresivă, epică, tipologică. Este neîndoios că Ela, de pildă, rămâne un personaj șters, indeterminant, *conștiință palidă* a geloziei lui Ștefan Gheorghidiu. Ea sugerează instabilitatea funciară a feminității. Gide spune că femeia nu are caracter, are doar instincte. Divinizând, conceptual, iubirea, Camil Petrescu nu este departe, în opera sa, de această opinie. De ce îl trădează Ela pe tânărul ei soț care o sacralizează? Este tema secretă a romanului. Prozatorul se ferește, strategic, să dea un răspuns convingător, lăsând cititorul să-l caute. Romanul său este, în fond, o arhitectură de căutări, supoziții, angoase, extaze juvenile și infinite interogații morale și filosofice. Un excepțional roman.



*

Al doilea roman, *Patul lui Procust* (1933), este și mai complicat tehnic. Aici, prozatorul, preocupat de *noua structură*, și-a pus în practică, într-un mod mai organizat, ideile sale despre roman ca *dosar de existență*, cu gândul, în continuare, la Stendhal, dar și la Bergson și Husserl. Romanul are patru personaje și fiecare, *à tour de rôle*, vorbește la persoana întâi, prin scrisori (Ladima), într-o confesiune scrisă la insistența naratorului de către personajele cărții. Cel dintâi este Fred Vasilescu, regizorul acestei compoziții romanești atipice, apoi printr-un dialog direct (Emilia-Fred) și, în fine, prin confidențele foarte discrete, comunicate în mici secvențe epice și prin niște scrisori imaginare, de misterioasa Doamnă T., eroina din umbră a romanului de dragoste. Personajul din urmă, în jurul căruia se învârte toată această complicată scenografie, poate fi numit *personajul absent* din roman. Cu toate acestea, vorbindu-se des de el și în diverse forme, el devine – prin discreția și tăcerea sa – o prezență activă în narațiune. În declarațiile date presei după apariția romanului, autorul a făcut precizări ce merită a fi reținute despre tipologia și construcția epică. Inclusiv pentru mania lui (așa o consideră contemporanii) de a face patru-cinci corecturi, adăugând de fiecare dată episoade noi, spre exasperarea tipografilor. Dacă n-ar fi somat de editor, el ar scrie la infinit romanul, încurajat de Proust care, se știe, a scris un roman în 16 volume. Ideea este că fluxul conștiinței, curgerea memoriei involuntare, dorința de exactitate și împlinire a introspecției, acelea care constituie substanța romanului, sunt, la rândul lor, imprevizibile și, prin aceasta, scapă de canoanele clasice ale scriiturii. Ce-i important de reținut din această teorie a romanului deschis (intuită de Camil Petrescu),

bazată pe ideea acumulării și amplitudinii, este faptul că ea este tratată în textul ca atare cu un mare scrupul al exactității. Nici vorbă, în această voință aproape patologică de precizie de modelul Stendhal care, se știe, refuză să corecteze greșelile din frază, pentru a nu pune în primejdie autenticitatea ei. Anticalofil – vreau să spun – pragmatic, înverșunat, Camil Petrescu se dovedește a fi un meticulos creator al stilului prozaic. Când îi citești, de pildă, descrierea pe care o face unei străzi (în *Ultima noapte...*), vezi numaidecât cu câtă abilitate și cu ce spirit pozitivist (atent la toate detaliile peisajului și la ordonarea lor în frazele reci, seci, pur demonstrative) este redactată ea. Pe scurt: stilul anticalofil (repet: *normal prozaic*) al lui Camil Petrescu este opera unui orfevru. Are dreptate Tudor Vianu să descopere în ea „un adevărat spirit geometric".

Revenind la construcția epică și la tipologia romanului, este de reținut faptul că, în afară de confesiunile celor patru personaje, prozatorul (naratorul-regizor) introduce, comentându-le în josul paginii, tăieturi din ziare (procedeul pe care îl folosise și în *Ultima noapte...*), articole, comentarii despre concepte, în fine, date biografice despre indivizii care trec prin această narațiune pusă sub controlul unui istoric-filosof-publicist-documentarist instruit și vigilent. Obsesia autenticității și, în genere, a adevărului controlează draconic ficțiunea epică. Prozatorul dezvăluie faptul că, pentru a fixa biografia și acțiunile eroilor săi, a întocmit fișe meticuloase (*dosare de existență*) pentru fiecare în parte și că întreg romanul are în spate o întreagă arhivă. Mai face ceva ce nu se face în chip curent în roman: introduce în scenariu ipochimeni din viața reală (actori, oameni politici, critici literari etc.) sau, pentru a stabili stilul poetic al lui Ladima (poet de formație hermetică și ezoterică!), studiază cu atenție scrierile a patru poeți importanți din epocă (fără să-i numere) și construiește, la urmă, un tip de poem care să reprezinte aceste alianțe inefabile. Poemele fictive sunt, apoi, tipărite sub titlul *Poemele lui Ladima* în volumul său de versuri.

*Obsesia autenticității și, în genere, a adevărului controlează draconic ficțiunea epică. Prozatorul dezvăluie faptul că, pentru a fixa biografia și acțiunile eroilor săi, a întocmit fișe meticuloase (*dosare de existență*) pentru fiecare în parte și că întreg romanul are în spate o întreagă arhivă.*

Face, așadar, un *roman substanțialist* (în sensul unei „reconstituiri prin recunoaștere"), cu sentimentul – surprinzător în asemenea acțiune – că arta este caducă și, am reținut, că mijloacele de investigare intelectuale și cele de investigație intuitivă pe care le folosește sunt depășite. „Orice examen este condamnat să fie brutal dezmințit și ridiculizat de progresele psihologice de mâine (în legătură cu fiziologia)" – spune el, sceptic față de viitorul literaturii. Opinie, desigur, contestabilă, pentru că valabilitatea, în timp, a unei opere nu depinde de *mijloacele științifice* pe care le folosește, ci de cu totul alți factori. Altfel n-ar mai prezenta niciun interes pentru cititorul modern fondul clasic al literaturii de la Homer la marii realiști din secolul al XIX-lea. La drept vorbind, dacă ducem logica mai departe, nici Proust (modelul lui Camil Petrescu) n-ar mai fi citit peste două-trei generații, întrucât psihologia își va fi schimbat, între timp, datele, odată

cu evoluția științelor umaniste. O viziune neagră, o utopie greu de crezut. Cu alte date, Camil Petrescu reia, aici, teoria mutației estetice a lui E. Lovinescu, deplasând discuția din sferă estetică în sfera mijloacelor de analiză. Să reținem, totuși, partea verosimilă a teoriei, și anume ideea că proza modernă nu poate sta departe de evoluția științelor umaniste în măsura în care ele spun ceva nou despre om și, de asemenea, că mijloacele folosite de un autor pot evolua într-o oarecare măsură și în funcție de aceste descoperiri. Avem, deja, dovada psihanalizei sau aceea pe care au adus-o științele formale (semiotice) interesate nu de *omul psihologic*, ci de *omul de hârtie*, cum îi zice Barthes. Ceea ce nu înseamnă, principial, un spor estetic...

Sunt și alte precizări pe care Camil Petrescu le face cu privire la construcția romanului său și, în genere, la romanul modern, uneori în chip excesiv. Este limpede că el nu mai gândește proza ca un simplu produs al inspirației (scrisă, deci, *frumos* în fuga condeiului), ci ca o formă de cunoaștere, cu o metodă elaborată lucid. Prin toate acestea romanicerul este, fără doar și poate, sincronic cu gândirea literară europeană. El tinde să ia din atribuțiile scriitorului auctorial (redus la rolul de regizor, coordonator al confesiunii subiective a actorilor și al documentelor adiacente) și să le transfere personajelor. Romanul devine, astfel, cum declară autorul, „un dosar de existență" scris în stil de proces-verbal, cum ceruse Stendhal... Detestă romanul naturalist, dar în privința documentării (literatura explicativă din subsolul paginilor) el reia, e drept, din altă perspectivă, metoda lui științifică de informare.

7. Romanul substanțialist

Cu aceste ambiții și cu aceste premise structurale debutează *Patul lui Procust*, „roman substanțialist" pus în continuare sub autoritatea filosofică a lui Bergson și Husserl... Romanul are trei părți și două epiloguri (acestea sunt povestite de autor, care, iată, este prezent sub această formă), iar între capitolul al III-lea și epilogul I este romanul propriu-zis (*Într-o amiază de august*). Aici urcă pe scenă Fred Vasilescu, centrul epic al cărții. La îndemnul autorului (din subsolul paginii), acesta acceptă să-și scrie viața, cu argumentul, indus de naratorul obiectiv, că numai istoria scrisă capătă sens și durabilitate. „Povestește totul net, la întâmplare, totul ca într-un proces-verbal [...] fii prolix, cât mai prolix; folosește când vrei să te explici comparația; încolo nimic" – îl îndeamnă regizorul-martor (sub care se ascunde autorul real) din subsolul paginii. Fred Vasilescu, numit „aviatorul" sau „diplomatul" acceptă cu mari ezitări să-și reconstituie biografia pe aproximativ 300 de pagini. Toate elementele romanului substanțialist se concentrează aici, depășind, evident, biografia personajului. Este ceea ce a plăcut mai mult criticilor literari, de pildă lui Șerban Cioculescu, reticent altfel față de construcția sofisticată, etajată a cărții. Romanul începe cu scrisorile Dnei T., personaj misterios în această ficțiune. Autorul îi solicită și ei să-și noteze faptele de existență, neliniștile, gândurile ei și, după lungi convorbiri, misterioasa Dnă T. își învinge „refuzul de expresie" și acceptă, nu înainte însă de a-și declara neștiința de a scrie, teama chiar de a face greșeli de ortografie. Autorul o pune în temă cu ideile sale anticalofile: *stilul frumos e opus artei, un scriitor serios este cel care notează cu sinceritate despre ceea ce a simțit, ceea ce i s-a întâmplat în viață și chiar despre obiectele neînsuflețite „fără ortografie", fără compoziție, fără stil și chiar fără caligrafie*:

„Arta n-are de-a face cu ortografia... Scrisul corect e pâinea profesorilor de limba română. Nu e obligatoriu decât pentru cei

care nu sunt scriitori. Marii creatori sunt mai abundenți în greșeli de ortografie decât bancherii. Eminescu a scris mai puțin ortografic decât oricare dintre poeții care l-au urmat și l-au imitat... E îndreptat, când e tipărit, de editorii lui critici. Ortografia o poate cunoaște orice elev premiat în clasa cincea de liceu."

Ce putem spune, azi, în plus față de ceea ce s-a discutat în epocă despre această revoltă împotriva stilului în epică? Doar atât: adevărul este că, în literatura modernă, stilul fără stil a devenit un stil frecvent. Ceea ce nu înseamnă un stil fără nicio regulă... Acceptând, Dna T. compune un număr de scrisori în care narează tinerețea ei într-un oraș de provincie, căsătoria eșuată, pasiunea pe care i-o provoacă unui anume D., o ființă slabă, înverșunat în umilința lui, în fine, femeia discretă face pe scurt și istoria iubirii ei puternice pentru un enigmatic și imprevizibil personaj notat în confesiune cu trei puncte (***) pentru a-și păstra până la capăt secretul intimității sale.

În afară de aceste două discursuri directe, subiective, mai este, repet, discursul naratorului obiectiv, acela ce le adnotează, precizează, completează cu date luate din presă sau cu observații personale ceea ce relatează primele două. Prozatorul păstrează, la acest punct, schema epică din *Ultima noapte...* În capitolul *Într-o după-amiază de august* – așa cum se intitulează confesiunea lui Fred Vasilescu – se află încă un discurs indirect (epistolar), acela al lui Ladima, prin scrisorile trimise Emiliei. Pe acestea le citește Fred Vasilescu și le completează cu date personale actrița care trece, fără probleme pe conștiință, de la un bărbat la altul. Prin relatările ei lipsite de decență, pătrund în roman și alte personaje (Nae Gheorghidiu sau personaje din lumea teatrului și a politicii), lărgind astfel unghiul de cuprindere al scenariului epic. Nu lipsesc de aici reflecțiile lui Fred Vasilescu, cel care citește toate aceste documente și le notează, apoi, în narațiunea sa. Prozatorul a gândit bine construcția romanescă, armonizând aceste discursuri care se întretaie și se diferențiază în funcție de punctul de vedere al naratorului. Cu scrisorile Dnei T. – personajul care păstrează până la sfârșit partea ei enigmatică –, cu scrisorile, zic, Dnei T. în mână, naratorul obiectiv (mai spun o dată: cel acre stă în afara acțiunii epice, nu însă și în afara arhitecturii ei) dezvăluie numele personajului ocultat de Dna T. Cum declară, nu se lasă până nu identifică sub cele trei puncte anonime pe mondenul Fred Vasilescu, fiul industriașului Tănase Vasilescu Lumânăraru (personajul analfabet din *Ultima noapte...*). Fred, fiul său, este un tânăr monden, instruit, priceput în artă, politică, militărie (aviator de performanță), acrobație, dans modern – cum ne înștiințează încă de la început naratorul-martor de la subsolul paginii. „Destin de Don Juan sau de lux" – notează el în fișa personajului. Cunoscându-l și împrietenindu-se cu el, citindu-i apoi confesiunea, comentatorul obiectiv de la subsolul paginii notează despre el în fișa caracterologică:

„Abia când l-am cunoscut mai de aproape am înțeles de ce doamna T. l-a iubit atât, de ce a suferit așa de mult din cauza lui. Nu numai datorită frumuseții lui bărbătești, sportive, cât mai ales pentru un soi de loialitate și delicatețe, un mod de sinceritate a vieții, care nu seducea numai femeile, ci câștiga și prietenia bărbaților lor, căci puteau să sufere din pricina lui, ca și ele, dar nu-l urau. Nu jignea niciodată, nici măcar pe cel căruia îi lua nevasta. Cam prea echilibrat, vorbind rar, dar nu fără o privire stăpână pe sine și ades ironică."

De aici înțelegem că Fred, produs de lux al mondenității românești, om de spirit, poate fi sau poate deveni orice, în afară de scriitor. După ce scrie istoria vieții sale, înțelegem,

totuși, că poate și chiar îi place să fie, cum mărturisește scriitorul. Notează totul în stil prozaic și meditează la ceea ce notează. Discursul său epic arată că a înțeles bine lecția profesorului său: *să scrie fără să facă literatură*, să noteze ce-i vine în memorie fără nicio preocupare de stil, ortografie, limbaj frumos, flori de stil etc. Un prim exemplu de ceea ce am putea numi scrupul al exactității și, deci, al autenticității: ia masa, de pildă, cu doi scriitori și, în loc să noteze reveriile lor, înregistrează faptul că o muscă doarme cu „aripile strânse, înecată în grăsimea" din farfurie sau că ospătarul aduce mai multe farfurii deodată, în așa fel încât fundul farfuriei de sus intră în sosul celei de dedesubt. Asta arată o bună educație gastronomică și o sensibilitate accentuată față de grotescul cotidian. Are ceea ce el numește „pasiunea și neliniștea schimbărilor, a trecerilor". Pe unde trece observă totul cu mare atenție și judecă, iarăși, tot ceea ce vede și ceea ce nu-i place cu o mare cruzime realistă. Acesta este, de altfel, stilul de a descrie al prozatorului real (Camil Petrescu). Peisajul său urban este de o mare exactitate a amănuntelor, în timp ce analiza stărilor de spirit sau a psihologiei excelează printr-o exactitate a aproximației, ambiguității, fragilității interioare, cum am văzut că face în *Ultima noapte...*

Dar până la peisajul urban (spațiu de desfășurare epic), să vedem peisajul uman din acest roman care, pe lângă alte calități, are și pe aceea de a fi, pentru prima oară la noi, și schița unui roman autoreferențial. Se povestește, altfel spus, pe sine, modul cum se construiește. O temă și un mod de a gândi funcțiile romanului ce vor deveni, mai târziu (prin anii '60-'70) prioritare în *noul roman* și, mai ales, în *noul nou roman* sub influența școlii formaliste, în Franța. Nu-i vorba de un act protocronic, ci de o intuiție fină a unei

idei ce circulă în proza europeană după apariția în 1913 a primului roman din seria *În căutarea timpului pierdut*. Am semnalat deja, prezentând eseul din *Teze și antiteze*, ideile lui Camil Petrescu în legătură cu construcția romanului ca formă de cunoaștere. În *Patul lui Procust* reia tema (sau o anticipează), introducând-o ca temă în ficțiunea romanului substanțialist. Începe cu etajarea narațiunii (în palierul superior se află confesiunile personajelor centrale, la *subsol* – intervențiile obiective ale autorului-regizor sau ale naratorului-organizator și documentarist). Și, după cum am putut reține, tot aici este locul unde el face comentariile necesare în această „reconstituire prin recunoaștere", care este romanul substanțialist.

Din punctul de vedere al lui Camil Petrescu *tradiționalismul este o formă morală a trecutului*, iar modernismul – *o expresie pasageră, predestinată efemerității*.[4] El vrea

[4] Cf. *Opere*, III, p. 412.

să se detașeze de ambele direcții/formule în acest proces-verbal de existență în care „incidentele anonime [sunt] prelucrate de memorie". Memoria involuntară, cum știm, așa cum o prezintă filosofia. Fluxul ei domină, reglează psihologia personajelor și viața lor intelectuală. Pe lângă această parte teoretică, romanul lui Camil Petrescu își asumă și o dimensiune strict tehnică, începând cu organizarea lui generală și încheind cu corecturile. Prozatorul a vorbit de mai multe ori despre rolul corecturilor (în patru sau cinci etape, zice el) în organizarea textului. În epocă, se spune, devenise nu numai spaima tipografilor, cum am arătat, dar și obiect de amuzament în rândul confraților, prin obstinația sa de a-și revizui, rescrie, completa textul original. Trecând peste alte fantasme, să spunem că *romanul substanțialist* nu se reduce la *talent, inspirație, capacitate de expresie, tipologie, perfecțiune* (virtuți ale romanului realist clasic), nici la tradiționalism sau modernism (adică la ideologie), romanul cuprinde și trebuie să exprime totul: de la capacitatea lui de *a fi o formă de cunoaștere* (metafizică) la arhitectura lui formală (un proces-verbal de existență), o ficțiune ce are în spate un enorm material documentar.

Să revenim, acum, la cele patru personaje și la discursurile lor subiective (scrise la persoana întâi). Cel dintâi introdus în roman este acela al Dnei T. – cum am menționat deja –, personajul care vorbește cel mai puțin și dă despre sine cele mai puține date. Primul lucru pe care îl aflăm din scrisorile ei este acela că *nu are nimic de spus*. Suferă de discreție, cultivă o artă a pudorii. Nu are maladia preeminenței, pe care o au din belșug femeile, în genere. Specie curioasă Dna T., și așa rămâne până la sfârșit. Biografia sa nu cunoaște nimic excepțional în afară de această discreție nefirească. Este iubită, după o căsătorie ratată cu un inginer neamț, de fostul ei coleg D., „iremediabil ratat și [...] într-adevăr mediocru" și povestește despre el fel de fel de întâmplări la rândul lor inesențiale pentru destinul ei. Îl descoperă, cu spaimă, în toată suferința mediocrității lui și, înmuiată de ea, „scheletul mândriei sale cedează. Mi-a fost milă de el", mărturisește ea, dezgustată de forma lui de moluscă uriașă și de gura lui cleioasă... Cedare curioasă la un spirit atât de orgolios și de exigent. Scenă dostoievskiană: alungat, D. revine și îngenuncheat lângă patul femeii scârbite, cere îngăduință, iar Dna T., înduioșată, *simte în ea un suflet de soră*, *îi mângâie mâinile și-l acceptă în patul ei*... Scena dostoievskiană se termină cu o scenă de voluptate sexuală (pentru timidul, bâlbâitul, complexatul D.) și de dezgust total pentru dificila Dnă T.,

Din punctul de vedere al lui Camil Petrescu tradiționalismul este o formă morală a trecutului, *iar modernismul* – o expresie pasageră, predestinată efemerității. *El vrea să se detașeze de ambele direcții/formule în acest proces-verbal de existență în care „incidentele anonime [sunt] prelucrate de memorie". Memoria involuntară, cum știm, așa cum o prezintă filosofia. Fluxul ei domină, reglează psihologia personajelor și viața lor intelectuală. Pe lângă această parte teoretică, romanul lui Camil Petrescu își asumă și o dimensiune strict tehnică, începând cu organizarea lui generală și încheind cu corecturile*

îndrăgostită în acest timp de Fred Vasilescu, cel care se ascunde sub cele trei puncte... O duplicitate generală și un șir de iubiri, se va vedea numaidecât, contrariante, nepotrivite, lipsite de sincronie. D. iubește până la înjosire pe Dna T.. Dna T. primește cu imens dezgust această pasiune patologică. D. apare, ca s-o contrarieze, cu o actriță, și Dna T. este sensibilă la acest afront, dar nu-și schimbă gândurile și nici pasiunile, în fine, aceeași orgolioasă Dnă T. este îndrăgostită de Fred Vasilescu, care o ignoră, nu se știe de ce, după ce trăiseră împreună doi ani... Încă o dată: pasiuni nesincronice, pasiuni conflictuale, tristeți metafizice și, până acum (cât timp citim scrisorile Dnei T.), voluptăți sexuale silnice, dezgustătoare pentru femeia excepțională și enigmatică, sublime pentru ratatul D. Acesta, deznădăjduit, întreabă: „Nu e nimic pe lume, nu pot face nimic pe lume ca să mă poți iubi puțin? E cu adevărat imposibil?"

Scrisorile eroinei se încheie, brusc, cu o scenă de un comic grotesc: în trenul în care se urcă Dna T. pentru a merge în străinătate, se află ultima metresă a lui Fred Vasilescu și, în ultima clipă, apare în compartiment un comisionar cu o strachină plină de viorele... Pe un carton se află numele lui D. Drama incompatibilităților sentimentale continuă. Camil Petrescu este interesat de această fatală dramă a incomunicării, dovadă că în mai toate scrierile sale (epice și dramatice), iubirile, conjugalitățile sunt nepotrivite și în conflict...

8. Drama sentimentală a unui poet fără succes

Aceste ficțiuni epistolare, apărute mai întâi în „Cetatea literară", i-au plăcut lui E. Lovinescu. De aici i-ar fi venit autorului (căci, evident, el le-a scris, reluând o tradiție din secolul trecut – ficțiunea documentului găsit) ideea de a construi un roman pornind de la această mistificație. Rolul lor, repet, este acela de a pune în temă și de a prezenta, succint, un personaj care participă pasiv la drama ce urmează. Fred Vasilescu pătrunde balzacian în capitolul *Într-o după-amiază de august*, care adună, în fapt, toate firele romanului. Ele se întâlnesc, direct sau indirect, în mintea acestui curios personaj construit din interogații și incertitudini, înzestrat, în același timp, cu un acut simț de reflecție. Prin capul lui trec toate conflictele sentimentale care produc, uneori, veritabile drame existențiale. Rolul lui în roman este acela de personaj-dispecer care ascunde un secret, al lui și – cum vom înțelege din desfășurarea narațiunii – al Doamnei T. Deocamdată, naratorul-regizor ne pune în gardă, spunând că eroul pe care l-a convins să-și scrie viața are „un soi de loialitate și delicatețe, un model de sinceritate a vieții", este echilibrat, „nu fără o privire străină pe sine și ades ironică"... Fred nu-i doar o sumă de energii și, se va dovedi, nu-i nici o sumă de virtuți romantice.

Deocamdată, îl urmărim străbătând pe jos strada Batiștei spre casa Emiliei (actrița permisivă) și, în drum, descrie ceea ce vede așa cum fac de regulă, ziceam, eroii balzacieni. Ajunge, apoi, acolo unde se va petrece o bună parte din scenariul romanului, locuința actriței citate. O va descrie, în amănunt, apoi camera, patul și, în fine, femeia, care are o misie de suveică în acest nod de intrigi, drame și încurcături: trece de colo până colo, primește pe bărbații pe care îi seduce, profită de ei chiar și bănește, în fine, Emilia este ceea ce un scriitor francez numește *un peisaj*. Un peisaj pe care lucidul Fred îl abordează, îl citește și-l descrie în toate ipostazele. Începe cu părul, ochii, nasul, fața, sânii și tot ce urmează. Atâta interes și atâta precizie în descrierea trupului surprinde la un prozator analitic. Camil

Petrescu insistă și face o veritabilă istorie a senzualității vulgare a personajului său, cu „frumusețea [lui] caligrafică". Iată momentul dezbrăcării Emiliei:

„Emilia se dezbracă tăcută. A ridicat deasupra capului cu brațele întinse rochia cafenie, apoi combinezonul și a rămas goală, cu mijlocul plin, cu o carne molatecă și puțin mai fumurie, care nu așteaptă decât o înclinare a corpului ca să se îndoaie în dungi groase. Sânii îi sunt prinși, ca la dansatoare în carapace, în cupele de plasă negre ale brasierii (plase care amintesc de acelea pe care bărbații le pun ca să-și fixeze părul). O centură albastră îi presează puțin pântecele, și de ea spânzură lateral jartierele care întind ciorapii. Încadrată între centură și cele două jartiere care coboară în interiorul coapselor, o floare mică bălaie, pe o perniță de carne, echilateral triunghiulară din cauza lățimei pântecului tânăr, e centrul magiei ei de femeie."

urmat, se înțelege, de ceea ce ar putea fi „un dialog senzual", care produce eroului o silă imensă de sine. Are sentimentul că participă la *un act mecanic, lipsit de gradație, de o extenuare inutilă*... Interesul lui – între inerție și dezgust – crește atunci apar scrisorile lui Ladima și, prin ele, se profilează destinul unui intelectual veritabil, sinucis cu trei luni în urmă din cauza unei actrițe nimfomane, cvasiprostituate din spațiul lumii bune. Emilia, desigur, pe care o descrie, cu o rece curiozitate, Fred, așezată lângă el, goală și impudică în pat. Dacă studentul Gheorghidiu dă lecții de filosofie în patul conjugal, Fred – mondenul – citește, tot în pat, scrisorile dramatice ale unui poet îndrăgostit de o femeie de joasă speță. Este vorba, evident, tot de Emilia care, în mediocritatea și vulgaritatea ei, a produs o tragedie cumplită, fără să aibă conștiința tragicului și, evident, a sublimului în dragoste. Începutul lecturii „peste umăr" coincide cu un alt desen al trupului grăsuț și vulgar senzual al femeii. Autorul nu-l notează, se înțelege, nici pe acesta. Fred citește, rând pe rând, scrisorile și cere, din când în când, explicații pe care, dezinvoltă, Emilia i le dă. Istoria lui Ladima este reconstituită din această lectură comentată și din completările făcute în josul paginii de prozator. Fred, la rândul lui, l-a cunoscut pe Ladima și, în genere, este la curent și cu alte fapte din afara subiectivității sale.

În această reconstituire a trecutului apar și alte personaje, cum ar fi grupul de petrecăreți tineri de la Movila sau, din confesiunile făcute de Emilia, lumea amestecată a teatrului sau bărbații politici care trec prin patul ei. Nae Gheorghidiu, de exemplu, cu „brâul lui Iov", de care vorbesc toți comentatorii. Când trece prin budoarul Emiliei, acesta – totdeauna grăbit – nu se dezbracă, pentru că poartă „brâul lui Iov", dificil de pus la loc. Scenă grotescă. Camil Petrescu nu ezită s-o introducă în roman pentru a sugera trivialitatea individului: „rămânea așa îmbrăcat – povestește Emilia – în vestă și punea un șervet pe genunchi, ca să nu-și păteze pantalonii". Apare în această tragicomedie și Dna T., personajul de regulă absent din narațiune, dar personajul spre care merge curiozitatea și imaginația crescândă, graduală a cititorului. Fred o vede la mare, la Movila, și când aceasta, amețită, primește gesturile de curtoazie ale unui deputat, impenetrabilul Fred nu-și mai stăpânește iritarea și strigă: „Doamnă, ești o nerușinată." Cineva sare în ajutorul femeii insultate și acesta este George Demetru Ladima. Istoria din scrisori se deschide prin acest incident (are loc între timp un duel fără urmări), se deschide în roman, zic, spre lumea politică și lumea gazetăriei. Camil Petrescu se întoarce, indirect, la proza lui realistă, totdeauna acidă, când este vorba de moravurile societății.

Ladima este un poet fără succes (prozatorul reproduce poemele sale ermetizante, intelectualiste, construite, nu încape discuție, chiar de el – prozatorul cu imaginație bogată!) și un gazetar onest și inadaptabil, mereu păcălit de alții. Conducând, o vreme, un ziar finanțat de politicianul veros Gheorghidiu, Ladima nu marșează la acțiunile de șantaj ale patronului și este eliminat. Camil Petrescu a vrut să creeze, prin el, un tip de intelectual talentat și inflexibil moral într-o lume coruptă. Când descoperă duplicitatea femeii pe care o idealizează (Emilia), se sinucide, nu înainte de a împrumuta o mie de lei pentru a fi găsită în haina lui. Mândru, nu vrea să se creadă că și-a luat viața din cauza mizeriei materiale. Personajul, fixat în tradiția inadaptabililor din nuvelistica românească de la începutul secolului, are mai multă complexitate interioară decât ei și o viață spirituală infinit mai bogată. Ladima este, în fapt, eroul care se reține din roman, mai mult chiar decât Fred Vasilescu, pentru că prozatorul îi dă și un destin social și moral pregnant. Este tipul de victimă demnă care, nesuportând înjosirea la care este suspus, recurge la un act decisiv. Camil Petrescu are predilecție pentru astfel de personaje din familia lui Gelu Ruscanu și Andrei Pietraru. Ele concep și acceptă viața în puritatea ei absolută. Ladima face parte din această clasă. Nici Fred nu este departe de ea. Până la urmă, chiar misterioasa Dnă T., fixată moralmente într-o lungă, discretă și resemnată așteptare, visează la absolutul iubirii. Ea încearcă să înțeleagă de ce bărbatul pe care îl iubește fuge de ea, iar când o întâlnește de ce este cuprins de o gelozie violentă. Și nu află. Nu înțelege această neînțelegere nici lectorul cărții, curios să afle secretul unei iubiri tăinuite și mereu căutate pentru a fi, apoi respinsă, ocultată. La remarca suspiciosului Fred: „E îngrozitor câți bărbați sunt îndrăgostiți de tine!"), Dna T. comentează:

„N-am răspuns nimic, pentru că argumentele lui nu m-ar fi convins. De unde să știe el că acei bărbați, încă atâți, mă iubesc cu adevărat, când eu nu pot știu măcar despre unul singur, despre *** dacă mă iubește sau nu. Am devenit tristă, căci din tot corpul mi s-a adunat un nod, ca un nucleu, în inimă. Am auz de multe ori spunându-mi-se că sunt iubită în taină de bărbați și am fost invidiată de asta, ca și când ar fost o realitate pentru mine această iubire de a cărei existență nu știu, cum nu știu să deslușesc realitatea unui singur personaj în toată populația Guatemalei, unde n-am fost niciodată, însă știu că există. Dar știu un lucru, că *** nu mă iubește, că am suferit din cauza lui aproape mortal. Dacă sunt într-adevăr excepțională, cum de îmi poate prefera pe alta? E numai joc al întâmplării toată iubirea? Și dacă într-adevăr el mă prețuiește ca pe singura femeie al cărei suflet a stat față-n față cu al lui, atunci pentru ce acum e în brațele alteia, pentru ce mie mi se întâmplă ceea ce mi se întâmplă, pentru ce el și eu trăim în medii străine jucând acolo o viață definitivă, când avem intens și nevăzut același suflet ca doi frați siamezi același pântec?"

Comentariul nu lămurește nimic, nu este nimic altceva decât un șir de alte interogații care nu fac decât să mărească *taina*, neînțelegerea. Așa că Dna T. iese din roman așa cum intrase: misterioasă, de o frumusețe aparent rece, fixată într-o dragoste păzită de o discreție superbă, dar ineficace. Tot așa dispare și Fred: printr-un accident aviatic. Accident sau sinucidere? Nu se știe nimic precis. Lasă după el romanul biografic pe care l-a scris și pe care i-l înmânează autorului de pe copertă (inițiatorul acestei regii narative) pentru a-l transmite Dnei T., eroina părăsită din motive rămase, premeditat, neelucidate. Desigur, prozatorul a inclus această nedeslușire în programul său, lăsându-i cititorului său grija (bucuria?) de a căuta și, poate, de

a găsi un răspuns verosimil. Căci, se știe, literatura nu operează cu exactități, ci cu verosimilități. O situație epică nu trebuie să fie exactă, ci verosimilă, nu indiscutabilă din punctul de vedere al realului (adevărul realului), ci posibilă într-un anumit grad, în fine, autentică. Un concept ce face parte, la loc de cinste, din vocabularul teoretic al lui Camil Petrescu, cum am putut constata: *experiență, subiectivitate, autenticitate, substanțialitate*... Acestea sunt noțiunile care-i definesc gândirea despre *roman* (roman de cunoaștere, roman ca reflex al conștiinței) pe care a dorit să-l construiască: Și, cu câteva modele epice și filosofice în față (Stendhal, Proust, Gide, Bergson, Husserl), a și reușit, în bună parte.

9. Dna. T. și enigmele ei nedeslușite

La apariție, romanele lui Camil Petrescu au stârnit, cum era de așteptat, discuții contradictorii. Criticii raționaliști, în frunte cu Lovinescu, le-au acceptat, nu fără anumite rezerve, cum s-a văzut. Șerban Cioculescu, care este printre cei dintâi care dau semnalul critic, este entuziast și față de *Patul lui Procust*, cum fusese și față de *Ultima noapte*..., dar îi reproșează *stridența tehnică din «regizura»* prozatorului, inutilitatea celor două epiloguri... Nu este satisfăcut nici de abundența notelor din subsol, care ar îngreuna textul. Nici scrisorile Dnei T., acelea ce au plăcut lui Lovinescu, nu sunt pe gustul criticului... *N-ar fi nici acestea indispensabile pentru a sugera feminitatea personajului*... Pe scurt: romanul excepțional al lui Camil Petrescu (aceasta este judecata de valoare pe care o avansează criticul) are un *vițiu tehnic* [care însă] „nu e prea grav, dar este". Călinescu este însă de părere că tehnica folosită în romanul lui Camil Petrescu este „riguroasă și desăvârșită" și, în genere, *Patul lui Procust* („una din cele mai de seamă opere din ultimul timp") este superior primului roman. Nu-i nici el mulțumit estetic de personajul enigmatic Dna T., socotind că este vorba de o imagine palidă a idealului feminității sugerat de prozator... Mihail Sebastian, în schimb, consideră că este personajul cel mai reușit din roman și aduce ca argument opinia lui Proust despre femeia ideală („une femme de génie qui aurait l'existence d'une femme ordinaire"). Dna T. ar ascunde, în comportamentul ei modest (patroana unui mic magazin de mobilă modernă) același geniu al feminității... O creație epică superioară, așadar... Criticul admite afinitățile cu Proust, dar și cu Stendhal, vizibile mai ales în piesele de teatru. Își pune și el problema atitudinii de neînțeles a lui Fred Vasilescu față de Dna T. (pe care o iubește enorm și știe că este iubit), dar pe care o îndepărtează de sine, cu prețul unei mari suferințe... Misterul lui ar avea un corespondent în *Armance*, romanul lui Stendhal. Există, într-adevăr, acolo, un personaj (Octave de Malivert) care se sinucide, ducând în mormânt un secret, ca și personajul lui Camil Petrescu. Misterul îl dezvăluie, totuși, Stendhal mai târziu, după apariția romanului: personajul său se sinucide într-un moment de criză provocată de impotența lui.[5]

Problema rămâne deschisă în critica literară. Și va rămâne astfel și de aici înainte, pentru că, așa cum am precizat, Camil Petrescu – interesat în teatru, ca și în roman de naturile enigmatice și de situațiile fără soluție rațională – lasă, programatic, subiectul în ceață. Un subiect deschis într-un roman cu naturi problematice. Într-adevăr: de ce o respinge sistematic Fred Vasilescu pe Dna T., de care este îndrăgostit profund – dovadă că o caută și o reprimă peste tot, cu o bizară

[5] Cf. *Note*, din *Opere*, III, p. 454.

brutalitate, nedemnă de firea și cultura lui – și de ce Dna T., interogată de regizorul acestor discursuri confesionale paralele, nu poate să răspundă? Chestionată, așadar, asupra acestui mister pe care îl lasă dispariția lui Fred Vasilescu, femeia inteligentă și discretă nu exclude posibilitatea unui accident intim („vreo rană i-a interzis [poate] pentru totdeauna să mai poată fi bărbat". O ipoteză printre altele. Esențial este că nici ea – element principal în ecuația acestei pasiuni durabile și problematice (am putea spune: *sabotate* de chiar actorul îndrăgostit fără scăpare) – nu știe nimic precis: „nu știu ce ar fi putut să fie"... Și, dacă nici Dna T. nu știe ce s-a întâmplat, ce-ar putea să știe cititorul romanului?

Există, totuși, un fragment din această carte a prăbușirilor morale patronate de orgoliul și de sentimentul unei insatisfacții profunde, un fragment, zic, care poate face oarecare lumină în această logică a ilogicului, cum i-am putea spune. Începe cu prezentarea unui moment de plenitudine și lumină în istoria acestei pasiuni. Moment auroral. Fred petrece toată ziua cu Dna T. la magazinul ei, o invită în casa pe care ea i-a construit-o și decorat-o, în fine, lungi scene de senzualitate, întretăiate de reflecții inteligente despre *iubirea de elită*, cum spune un alt personaj din proza lui Camil Petrescu. Aceea la care aspiră Ștefan Gheorghidiu și Fred Vasilescu. Prilej, totodată, ca prozatorul să facă o serie de *portrete în mișcare*, adică în succesiune, în funcție de unghiul de vedere al celui ce privește. Iată ce vede, privindu-i mâinile:

„N-avea totuși mână mică și cu degetele molatece de madonă, ci lungă și subțire. Articulațiile apăreau la orice îndoitură pe dosul mâinii, altfel delicate ca niște vii accente circumflexe, subliniind vâlcelușele dintre ele, bune de umezit cu vârful limbii. Degetele albe, prelungi, nu se terminau în unghii ascuțite, ci mai curând late, ca niște petale mici lăcuite roșu, mâini fără grăsime, nervoase, de prințesă, pe care, resfirate, le ducea necontenit, când ca să aranjeze o

buclă, pe după ureche, imaginar căzută, când ca să strângă mica eșarfă în jurul gâtului, ca un domn care și-ar potrivi cravata."

Exaltarea, bucuria simțurilor se frâng brusc în clipa în care Dna T., voind să aniverseze ziua iubirii lor, îi trimite un buchet de flori și o valiză cu pijamaua, peria de dinți și alte obiecte de toaletă, anunțându-l, astfel, că vrea să petreacă noaptea împreună. Fred, trezit din beția unei pasiuni acaparante, despotice, reacționează cu neînchipuită și neașteptată cruzime, încercând să-și explice lui însuși acest refuz brutal: „mi-am dat seama cât de mult mă lăsasem târât de această paralizantă cedare din fiecare zi... Numai un gest disperat putea restabili situația... I-am înapoiat totul cu două cuvinte: «cu neputință»"... Când Dna T., cu care trăise idilic doi ani și jumătate, întreabă de ce, eroul îndrăgostit ia o atitudine necuviincioasă, cinică, peste toate așteptările și în vădită contradicție cu logica pasiunii sale: „Doamnă, cred că faceți o confuzie... Vă prețuiesc nesfârșit cu inteligență... și-mi place prezența dumneavoastră... dar nu mă interesați ca femeie." În această criză provocată de un cinism grobian, Fred, devenit scriitor, nu uită să noteze – într-un admirabil stil intelectual – stupoarea și înfrângerea victimei sale. S-ar putea spune că el valorifică estetic accesul lui absurd de cruzime:

„S-a frânt toată, părea mult mai mică... își mușca buzele, cu ochii plini de lacrimi. S-a întors spre fereastră, s-a sprijinit cu cotul de o etajeră de cărți, cu capul rezemat în palmă. Părul scurt și fluturat, din cauză că își scosese pălăria repede, era tot înapoi, lăsând descoperită fruntea și urechea. Ochii priveau pe jumătate închiși, îndurerați; distanța dintre pleoape și sprâncenele chinuitor înălțate se mărise mult. Buzele erau trist întredeschise, puțin de tot, nu se vedeau dinții. Linia maxilarului de jos se vedea accentuată nervos. În gulerul de batist al bluzei, gâtul îi palpita în gropița de la claviculă.",
după care se întoarce în timp (se întoarce din reveriile trecutului) în patul Emiliei, descriind picioarele cu coapsele mari și „pernița mică a muntelui Venus", cutele pântecelui, sânii *ca două gutui pline de sevă*, „fesa din stânga mai turtită decât cea din dreapta" și alte podoabe ale Emiliei... Trecere brutală de la sublim și tragic la grotesc și derizoriu. Un joc al spiritului pe care, vom vedea, Camil Petrescu îl utilizează frecvent, spărgând sistematic oglinzile *frumosului* clasic în literatură.

Eroii lui Camil Petrescu, putem spune, au vocația eșecului. Neatingând idealul pe care și l-au propus sau (cazul lui Fred) din teama – să acceptăm această ipoteză – că o mare iubire îi acaparează spiritul și-i confiscă independența, ei preferă să iasă din drama în care au intrat printr-o moarte voluntară

Să revenim la episodul anterior, acolo unde Fred, speriat că-și pierde independența și va deveni prizonierul iremediabil al pasiunii sale, repudiază femeia care este pe punctul de a-l înlănțui. Îi este pur și simplu teamă „de această paralizare de fiecare zi"... Aceasta poate să fie justificarea acestei rupturi în discursul amoros care se anunță, în continuare, durabil și armonios, la cote înalte, unind voluptatea senzuală cu voluptatea intelectuală? Ca și Dna T., victima acestei răsuciri de destin, nu știm. Nu putem ști până la capăt. Dar poate fi o explicație pentru un act inexplicabil rațional sau, de este explicabil, el se sprijină pe logica unui egoism la rândul lui inexplicabil: să

fugi dintr-o mare pasiune din pricină că ți-ai putea pierde independența și personalitatea! Să revii în lumea realului pentru că ai trăit trei luni (cât ține episodul citat înainte), „trei luni de trăită realitate" sublimă. O justificare (posibilă într-o gândire aspră și un caracter care nu cunoaște rațiunea inimii) care nu lămurește, în fond, drama acestui abandon voluntar. Dar, repet, impresia este că prozatorul nu intenționează să explice inexplicabilul din comportamentul unui om inteligent, speriat de ideea de a deveni captiv într-o mare pasiune. Chiar dacă ea unește sublimitățile senzualității cu acelea ale sensibilității intelectului...

Am putea întoarce pe dos această lectură a faptelor și le-am putea citi în chipul următor: Fred, înfricoșat de puterea iubirii în care a intrat, fără gardă, este sceptic în privința durabilității și frumuseții ei și, atunci, printr-un act de maximă luciditate și mizantropie, decide să părăsească pasiunea erotică pentru a păstra bucuria și desăvârșirea ei. Un act, așadar, de sacrificiu, o acceptare a suferinței pentru a ocroti un sentiment deplin... Dacă acceptăm această ipoteză (recunosc, strict livrescă și vag filosofică), atunci îl salvăm pe Fred de incertitudinile și bizareriile comportamentului său și salvăm și măreția acestei iubiri enigmatice, constituită din suspiciuni și indeterminări... Dacă nu, lăsăm ca romanul să rămână, în continuare, în seama cititorilor lui... Ceea ce, cu voința ascunsă a prozatorului, se și întâmplă.

10. Mizantropia naratorului

Roman psihologic, roman de analiză, roman social? Toate aceste formule le aflăm în comentariile critice, și nu fără temei. *Patul lui Procust* este, într-adevăr, un roman psihologic în varianta introspecției, pentru că „psihologia" personajului este cercetată și determinată de el însuși, desigur cu aproximația de rigoare. Prozatorul obiectiv, auctorial tradițional nu intervine în text decât la subsolul textului, cu date culese din documente, pentru a confirma sau infirma ceea ce spune personajul care vorbește despre el însuși. Scopul mărturisit al autorului (Camil Petrescu) este acela de a reconstitui mediul în care se desfășoară confesiunea. Roman, așadar, bazat pe un număr de discursuri subiective care, indirect, se întâlnesc și se contrazic. O sumă de introspecții în care faptele epice trec prin conștiința naratorului subiectiv. Cel mai important – discursul sintetic, coagulat – este acela al lui Fred Vasilescu. Prin pânza de păianjen a memoriei sale voluntare și involuntare, coerente sau fragmentare, trec toate întâmplările din *Patul lui Procust* odată cu cei care le trăiesc nemijlocit. Am putea spune că, din acest punct de vedere, *Patul lui Procust* este romanul lui Fred. Enigmaticul Fred Vasilescu, care, în patul unei actrițe-cocote, leagă și dezleagă mental destinele celorlalte personaje. Dar le dezleagă? Nu până la capăt, oricum, începând cu propriul destin. El a trăit, cum am văzut, o iubire extraordinară pe care însă, în momentul ei de plenitudine, o îndepărtează din motive pe care nici el, nici romanul în totalitatea lui nu le justifică. Moare încercând să stabilească un record aviatic (accident sau sinucidere?), nu înainte de a lăsa enorma lui avere Dnei T. Decizie, la rândul ei, plină de ambiguitate. Dna T. pleacă în străinătate, iar Ladima, umilit de Emilia și de imoralitatea politicienilor, își ia viața, având grijă să lase în buzunarul hainei sale o mie de lei, împrumutați, ca să nu se creadă că și-a pus capăt zilelor din sărăcie. Un ultim gest de demnitate și orgoliu.

Eroii lui Camil Petrescu, putem spune, au vocația eșecului. Neatingând idealul pe care și l-au propus sau (cazul lui Fred) din teama – să acceptăm această ipoteză – că o

mare iubire îi acaparează spiritul și-i confiscă independența, ei preferă să iasă din drama în care au intrat printr-o moarte voluntară. Dna T., instalată într-o așteptare fără capăt (citește: într-o suferință demnă și tăcută), părăsește câmpul suferinței sale tăinuite pentru a-l continua, probabil, în altă parte. Singurul personaj care rămâne, din cei patru, este Emilia. Imoralitatea și vulgaritatea ei se dovedesc mai puternice. G. Călinescu e de părere că, tipologic vorbind, ea reprezintă *Femeia* în acest roman în care toate sunt incerte, iar caracterele pure sunt condamnate să piară. Emilia reprezintă, într-adevăr, un tip de feminitate, și anume cea înjosită de instincte, doar de instincte, prăbușită în prostituție. Actriță fără talent, înzestrată fizic și total amorală, mereu disponibilă, nerușinată în grad maxim, ea cumulează viciile unei posibile nimfomanii. Ladima o adoră și, irațional, se sinucide din cauza ei, Fred o acceptă și o disprețuiește total, dar se folosește de ea. Oarecare misoginie există în aceste portrete care se succed și se acumulează, până la exasperare, în roman. O temă (infidelitatea congenitală a femeii, ideea gidiană, repet, că femeia este făcută doar din simțuri) pe care Camil Petrescu o urmărește și în teatrul său. Ela trădează ușor o mare iubire și trădează (cel puțin așa prezintă prozatorul lucrurile) și un ideal feminin spre care aspiră bărbatul însetat de absolut...

O mizantropie pe care romanul substanțialist al lui Camil Petrescu o cultivă... Excepție face Dna T., care, în discreția ei, își păstrează până la capăt frumusețea tainei sale în ficțiunea romanului. Este, totuși, palidă ca personaj de roman (aici are dreptate Călinescu), rămâne doar o imagine vagă a feminității frumoase și tăcute, dominată, repet, de virtutea discreției învăluite de o aură a voluptății sexuale din care nu lipsește o notă de inteligență. Când naratorul-obiectiv (autorul care ordonează discursurile personajelor propriu-zise) o vizitează pentru a-i înmâna confesiunea lui Fred, îi face un portret în acest sens, cel mai reușit de până acum. Accentul cade pe ceea ce autorul numește „conștiința voluptății însăși". Inteligența simțurilor, așadar, spre deosebire de trivialitatea și lăcomia, explozia simțurilor primitive, reprezentate de Emilia.

11. Romanul ca dosar de existență

Ce-am putea conchide, critic vorbind, despre *Patul lui Procust* și, în genere, despre romanul intelectual pe care îl propune ca o „nouă structură" Camil Petrescu? Rezumând, putem reține:

1. Camil Petrescu a voit să înnoiască romanul românesc și, în bună parte, a reușit, pornind de la Proust, dar și de la alte modele europene (Stendhal, Gide), introducând maxim în analiză eseul romanesc, perspectiva intelectuală.

2. Cea mai mare reușită a lui este tocmai *intelectualizarea emoției* pe care o cerea și Lovinescu. Dramele sentimentale ale individului sunt analizate din unghi intelectual și au mijloace intelectuale oferite de filosofie și chiar de științele exacte. Un portret nu este o fotografie, este o creație sintetică însoțită de o bogată speculație. Tot așa, o descripție a spațiului urban, nu numai a interiorului. Citite separat, ele par mici eseuri în care imaginația și gândirea speculativă merg împreună. În rezumat: romancierul schimbă tipologia tradițională și aduce în romanul său naturi complexe, dubitative, obsedate de adevăr și de alte concepte ale cunoașterii. Face, dar, *o literatură de cunoaștere*, cum ne avertizează în *Teze și antiteze*.

3. Aduce și o construcție nouă în roman. Romanul ca *dosar de existență*. Formulă fericită, creatoare. Exagerează, totuși, în *Patul lui Procust* îngreunând subtextul cu

date irelevante despre ficțiune, reproducând articole din presă (propriile articole, în fapt) cu ideea că datele de aici confirmă sau infirmă datele ficțiunii epice. Dar de ce trebuie să fie confirmate datele ficțiunii cu datele realului?

4. În gândirea epică a lui Camil Petrescu *autenticitatea* este un concept fundamental. Romanul ca „dosar de existență" – așa cum este gândit și folosit în *Patul lui Procust* – cuprinde și un discurs al autorului, care, teoretic, nu participă la acțiunea epică. O supraveghează însă, îndeaproape, prin discursul de la subsolul paginii, cu adnotări precise, documente de presă, identificări de personaje etc. Cât de utile sunt toate acestea și în ce măsură întăresc ele autenticitatea narațiunii (ficțiunii) propriu-zise? Nu în mare măsură și, la drept vorbind, cele mai multe informații din subtext nu spun nimic esențial despre textul ficțiunii epice. Mai mult, îngreunează deseori lectura și nu sporesc autenticitatea epicii. În fond, autenticitatea unei narațiuni romanești o dă (trebuie s-o dea) narațiunea ca atare, cu mijloacele ei. Dacă nu reușește, nicio adnotare în marginea textului epic nu o poate suplini. Vreau să spun că lungul șir de articole, reproduse din ziarele timpului, nu ajută mai deloc autenticitatea ficțiunii romanești...

5. Camil Petrescu se dovedește a fi, aici, în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, un excelent portretist în latură morală și intelectuală. Momentele de intimitate ale personajelor sunt reproduse epic prin acest șir de *portrete-eseu* în care intră toate formele cunoașterii senzoriale. Înfrângând pudicitatea tradiției, prozatorul înfățișează amănunțit și, cum am precizat, comentează toate amănuntele trupului gol în delirul iubirii fizice. Și cum apetitul sexual este mare, numărul portretelor este enorm în narațiune. Unele sunt fine, curajoase, altele sunt repetitive, excesive și împovărătoare în text. Indecențele, nerușinările femeii instinctuale (Emilia) sunt fără număr și, multe dintre ele, fără semnificație în narațiune. Camil Petrescu cade, în acest caz, în păcatul abundenței și, fatal, al repetiției...

Cea mai mare reușită a lui Camil Petrescu este tocmai intelectualizarea emoției *pe care o cerea și Lovinescu. Dramele sentimentale ale individului sunt analizate din unghi intelectual și au mijloace intelectuale oferite de filosofie și chiar de științele exacte. Un portret nu este o fotografie, este o creație sintetică însoțită de o bogată speculație. Tot așa, o descripție a spațiului urban, nu numai a interiorului*

6. Încă o dată: a înnoit Camil Petrescu – așa cum dorește cu ardoare – romanul românesc? A reușit să schimbe tipologia și structura romanului românesc rămas în epoca sa la formele unui realism tradițional? Neîndoios. Proustian sau numai stendhalian (cum îl socotesc criticii din epocă și cum este, în fapt, romanul său), Camil Petrescu a schimbat fundamental tipologia romanului nostru, *a urbanizat-o* (cum cerea Lovinescu) și a adus în prim-planul analizei epice *omul de idei, omul cu acces la metafizică*, omul care trăiește nu numai emoțional o dramă sentimentală, ci și filosofic, pe scurt: omul tuturor complexelor și al aspirațiilor metafizice. În epoca sa, numai Mircea Eliade și, mai târziu, G. Călinescu (prin *Bietul Ioanide*) au reușit să schimbe în chip semnificativ, alături de Camil Petrescu – și înaintea lor – modelele romanului nostru. ■

VIRGIL TĂNASE
Scriitor
Writer

Ciudați oameni...

Abstract

Textul debutează cu o paradă de corespondențe între condițiile geografice și contextele istorice ale mai multor teritorii de pe mapamond și firea oamenilor care le populează. E un exercițiu rodat pentru a ajunge la poporul francez, al cărui moralist autorul începe să devină, descriind propensiunea spre opinia bazată pe sentimentul propriu. De aici urmează o serie de exemple culese dintr-o discuție amicală, la adăpostul unei cafenele pariziene.

Cuvinte-cheie: *poporul francez, opinii, trăsături de caracter, „resenti"*

The text begins with a parade of correspondences between the geographical conditions and historical contexts of several territories on the world map, and the nature of the people who populate them. It is a time-honored exercise to reach the French people, whose moralist the author begins to become, describing the propensity for opinion based on one's own feeling. Here follows a series of examples culled from a friendly discussion in the shelter of a Parisian cafe.

Keywords: *French people, opinions, character traits, "resenti"*

Ciudați oameni francezii, zău așa! Nici nu știu cum să vă spun, de unde să-i iau...

Se zice că firea unui popor e modelată de puteri dinafară care, dacă sunt statornice, îi dau, cu vremea, o identitate distinctă.

Caracterul ar putea fi impus de mediul geografic. Asprimea oamenilor de la munte s-ar datora învecinării cu piatra și severității unei clime care, pe negândite, îi bleastămă cu furtună, zloată și îngheț. Basarabenii sunt mai molcomi pentru că acolo pământul dă singur roadă și-i scutește pe oameni de truda plugarului din locurile mai amare. Desnădejdea rușilor e pricinuită, spune-se, de necuprinsul țării lor care, întinsă și otova cum e cerul, se însoțește cu acesta ca să-i sfarme făcându-i să se simtă neînsemnați între nemărginirea de sus și cea de jos. O disperare cum nu se mai întâlnește decât în altă țară, a cărei capitală e reputată pentru că adăpostește cel mai mare număr de psihanaliști. Unde și acolo, în Argentina, umbli călare zile-n

șir pe-o câmpie netedă ca-n palmă până ce dai de munți – e-adevărat că atunci când în sfârșit ți se aburcă-n față unind cerul cu pământul, te apucă groaza. Olandejii sunt stăruitori pentru că au trebuit să-și câștige țarina stăvilind oceanul care-i pândește și i-ar îneca dacă oamenii de-acolo și-ar slăbi fie și-o clipă vigilența.

Aceeași însemnătate o pot avea anumite experiențe istorice cu bătaie lungă. Muntenii sunt mai iuți pentru că aici „dau turcii", primejdie pe care moldovenii n-o resimt ca iminentă. Românii în general au reputația de mehenghi, ceea ce se poate înțelege: stând din veac la răscrucea dintre trei imperii care se dușmăneau de moarte, ei trebuiau să fie în pace cu toate trei lăsând pe fiecare să creadă că pregătesc război cu celelalte două. Spaniolii au fost înrăiți de lupta de mai multe secole cu un popor cuceritor de-o altă limbă și de-o altă credință, care voia să-i stăpânească.

Limba poate avea și ea importanța ei. Multă lume consideră că dacă italienii sunt flecari e pentru că limba lor e atât de melodioasă încât bucuria estetică de a se auzi vorbind îi dispensează de a trece la fapte. Dimpotrivă, nemții sunt întreprinzători pentru că limba lor e atât de încâlcită încât le e mai lesne să facă un lucru decât să-l spună.

Nu zic că asemenea explicații pot rezista unui examen științific sau cel puțin de bun simț. E vorba de generalizări factice, menite să spulbere în discuțiile de cafenea nedumerirea noastră față de cei care nu sunt ca noi – cum ar fi fost firesc să fie! –, și de a lămuri această neasemănare pe care ni se pare că o resimțim. Francezii numesc această subiectivitate asumată *mon ressenti*, adică „așa simt eu" și, după cum se știe, ceea ce simțim nu ascultă de rațiune, nu poate fi contrazis și nici măcar nu poate fi pus în discuție. Autenticitatea acestui „*ressenti*" ne îndreptățește să-l comunicăm fără reticențe. Azi, de dimineața până seara și de la vlădică la opincă, francezii umplu cu *ressenti*-ul lor mijloacele de comunicare în masă, unde tot frizerul are un *ressenti* cu privire la fisiunea nucleară, toate cântărețele du muzică ușoară au un *ressenti* privind arta egipteană (urmare a expoziției „Tutankamon – comoara faraonului" de la Grande Halle de La Villette, amplu comentată pe toate canalele de televiziune) și orice fotbalist (fotbalistă) când dă cu piciorul în minge *ressenti*-ează cum se lățește gaura de azot din stratosferă. Până și copiii au un asemenea *ressenti*, mai ales în ceea ce privește scrisul, cititul, calculul matematic, ecuațiile chimice, etc., încât a apărut ceea ce specialiștii numesc „idiosincrazia școlară" și, se înțelege de la sine, ministerul a fost nevoit să ia măsuri pentru ca această patologie să nu constituie un motiv de discriminare în mediul educațional.

Acestea fiind zise, francezii mă uimesc mereu prin convingerea că sunt un popor politic, că au o neasemuită inteligență colectivă și că, prin simplul fapt că se nasc francezi, le-a fost conferită o cunoaștere intuitivă și precisă (un „*ressenti*") a drumului pe care trebuie să meargă întreaga lume ca tuturora să le fie bine și tot omul (cu drepturile aferente) să prospere. Nu mă îndoiesc că dacă mâine cineva din constelația Cassiopeia ar descinde la Deux Magots, la Rotonde, la Flore sau la Clauserie des Lilas, în următoarele cinci minute s-ar găsi un autohton care să-i explice acestui extraterestru care sunt perspectivele politice în galaxia lui, cu cine ar fi de dorit să voteze cassiopienii la următoarele consultații electorale, cum trebuie reformată funcția publică de acolo și de ce numai constituirea unei structuri economico-politice globale, care se includă constelațiile Perseu și Cefeu din apropiere, poate crea condițiile necesare creșterii

produsului interior brut, fără a mai socoti că astfel noua Comunitate va fi mai în măsură să facă față expansiunii chineze.

Drept să spun, nu știu de unde le vine francezilor această pasiune pentru politică și convingerea că ei trebuie să facă ordine în univers.

Poate din nevoia de a contesta, încă de la apariție, alegațiile din *De bello gallico*, un text colonialist, rasist și în ultimă instanță cripto-fascist. Poate că, având cândva un Rege-soare, de când cu Republica fiecare francez se simte un fel de rază a astrului de la palatul Elysée, cu misiune de a lumina tot ce există – de unde cultul francezilor pentru logică, convinși că numai rațiunea, care nu e duhul, conturează lucrurile net și precis, deși, firește, rezultatul acestui *aufklärung* nu e până la urmă decât o enciclopedie. Lasă că ei au înfăptuit Revoluția franceză din care s-au născut democrațiile moderne. Tot ei au dat lumii pe Napoleon care le-a adus o glorie mondială – din transcripția întrevederii dintre Georges Pompidou și Mao Zedong aflăm că acesta din urmă, ajuns la o vârstă la care, lăsându-l pe Zhou Enlai să ducă discuțiile, moțăia tihnit în fotoliul său, atunci când se trezea din ațipeală n-avea alt subiect de conversație decât să-l preamărească pe Napoleon! Și totuși, dacă dăm crezare unui ilustru autor, astăzi uitat deși a primit pe vremuri premiul Nobel de literatură, acest Napoleon a dat în stăpânire Franței jumătate din lumea cunoscută, teritorii pe care le-a cucerit cât ai pocni din degete pierzându-le tot atât de repede, măreț în victorii cât și în înfrângeri, oferind o slavă veșnică Franței, pe care a adus-o la sapă de lemn, înjumătățindu-i populația și lăsând în urma lui o țară locuită numai de gheboși și de estropiați, invalizi de război. „O slavă scump plătită", remarcă Anatole France. „Prețul slavei nu e niciodată prea mare!" îi răspund francezii și fac coadă la Domul Invalizilor ca să aducă omagiu raclei de cuarțit roz în care se află moaștele Împăratului.

Așa se explică, poate, superbia de azi a francezului de rând care, când îți vorbește la un pahar, se adresează de fapt lumii întregi, lăsându-te să înțelegi că nimic nu se face sau nu se desface în univers fără știrea și consimțământul Franței, adică și al lui personal dată fiind calitatea lui de alegător.

Ca dovadă acum.

A venit și la Paris vremea frumoasă. De două zile avem un cer senin. Castanii mai întâi au dat fustițe verzi și după aceea s-au împodobit cu brăduți de floare, albi și violeți, nu mai mari decât cei de sticlă pe care-i agățăm noi în pomul de Crăciun. Hulubii culeg rămurele cu care își fac cuib. Mirosuri dulcegi de floarea miresei și de caprifoliu se răspândesc din curțile care nu se văd dar se ghicesc după câte un pom suficient de uriaș cât să-și poată scoate creștetul de după brâurile de apartamente așezate unele peste altele ca într-o gară care, neavând triaj, suprapune șiruri de vagoane de clasa întâia, a doua, de dormit, de marfă, vagoane pentru vite și vagoane restaurant, etc. Cât o fi el de haussmannian, când dă soarele Parisul se domnișorește și până și măgăoaia de tristă amintire (împușcații Comunei) cocoțată pe creasta gruiului de la Montmartre își pierde înfățișarea de curcă albă relativ plouată și începe să semene cu un tort de nuntă cu țugui de frișcă. Am scăpat de iarnă, am scăpat de pandemie și, pe de altă parte, de câteva zile zâmbetul nu ne mai este ascuns de măștile care ne prefăceau pe toți în ucenici la chirurgie.

Totul e bine și frumos, numai că eu mă duc la dentist.

Dentistul meu, pe care l-am pomenit într-o carte de acum patruzeci de ani, unde i-am dat și adresa fără să bănuiesc că, asmuțiți de „afacerea Tanase", o liotă de jurnaliști îi vor suna la ușă vrând să li se confirme că

Securitatea română îmi spărsese un dinte... – ceea ce nici măcar nu era adevărat: mințisem într-un text menit să demonstreze că „adevărul scriitorului e verosimilul"..., ei! multă apă a trecut pe Dunăre de-atunci și trăim azi într-o lume în care nici măcar verosimilul nu mai e o chezășie de adevăr. Azi, în lumea „rețelelor sociale" care au împânzit internetul, „adevărul", dacă-i pot spune așa, nu mai e decât conformitatea cu părerea opiniei publice – ceea ce se numea pe vremuri *consensus omnium* și era principalul argument împotriva heliocentrismului. Adică cum să spui tu că pământul se rotește în jurul soarelui când „toată lumea știe" că nu-i așa. Dacă mă-mpinge Satana cel rău și negru să spun că Stalin a lăsat să-i treacă pe dinainte o furnică pe care n-a strivit-o sunt un mincinos, dar dacă spun că a omorât nu douăzeci de milioane de oameni ci două sute de milioane, toți în jurul meu vor fi convinși că spun adevărul.

Dar nu despre asta e vorba acum.

Dentistul meu, spuneam, își are cabinetul, ca și acum patruzeci de ani, pe Rue des Capucines pornită, cum e și firesc, din Boulevard des Capucines care trece prin fața Operei, unde se află, pe colț, foarte celebrul și ighemonicosul Café de la Paix – aici am auzit, pe vremuri, un chelner cu aer de arhiduce răspunzând unui client care-l zorea : „Dacă domnul e grăbit, are nu departe bufetul gării. Aici suntem la Café de la Paix!". Cobor deci din autobuz la Operă și n-am cum să nu trec prin fața celebrei cafenele. Mă aud strigat de la o masă. Prietenul meu Jean-Marie-Xavier-Hubert, Hubert pentru prieteni, se află acolo împreună cu un alt domn de aceeași vârstă, adică aproape octogenar, și la fel de frumos îmbrăcat, cu acea eleganță evidentă pe care o remarci fără să poți ști în ce constă, totul, de la croiala hainelor fără culoare, parcă, până la șireturi fiind de-o banalitate care prin ea însăși e de-un rafinament care-ți sare în ochi fără să te orbească.

Fiu și nepot și probabil strănepot și așa mai departe de militar, Hubert și-a lăsat fratele să facă Saint Cyr urmând tradiția înaintașilor săi care „au slujit Franța" fără să se întrebe care Franță. Acești militari de carieră pentru care Franța e o entitate perenă,

Sursa: wikipedia

fără legătură cu realitatea ei de moment, au luptat cu același devotament dus până la sacrificiu împotriva vikingilor, a saxonilor, a berberilor, a spaniolilor, a perfidului Albion, a nemților, a vietnamezilor, a arabilor, a... etc. Hubert a făcut dreptul, după care a integrat și el cariera militară dar în serviciile de informații ale armatei. Când le-a părăsit din motive neștiute dar și, poate, pentru că avea posibilitatea să iasă la pensie foarte de timpuriu, Hubert, încă în floarea vârstei și în plină putere, s-a făcut jurnalist. „Era ceea ce știam să fac, mi-a spus ca să înțeleg de ce n-a ales o carieră mai remunerativă. Să culeg informații și să fac rapoarte. Ori ce altceva e jurnalismul decât să culegi informații și să faci rapoarte? Numai că, adăuga fără să zâmbească dar schimbând tonul care devenea confidențial, am fost repede rugat să pricep că jurnalismul de azi constă în a căpăta rapoarte și de a căuta informații care să le dea o cât de firavă credibilitate!"

Hubert a renunțat, cu regret, la legitimația de jurnalist care-i dădea gratuitate la teatru și la muzee, ca să treacă într-un „cabinet de consilieri" unde, îl citez fără să-i pot reproduce tonul de-o șăgalnică duioșie, „câțiva oameni competenți analizează situații date și trag concluzii pe care le prezintă unor oameni politici incompetenți care nu țin seama de ele și iau măsuri aberante". În această calitate, care îi dădea acces la cele mai înalte sfere ale puterii, recomandat lui printr-o scrisoare personală a directorului meu de teză, mi-a fost de mare ajutor în demersurile administrative ucigătoare pentru cei care sunt străini în Franța. Am devenit prieteni și, mai mult decât atât, Hubert a făcut pentru câțiva concetățeni pentru care l-am rugat să intervină ce făcuse pentru mine. E un om inteligent, foarte cultivat mai ales în domeniul muzicii clasice – îl preferă pe Haendel lui Bach și pe Mahler lui Bruckner –, discret și care, când îți face un serviciu, îți mulțumește că ai avut încredere să i te adresezi lui. Povestește rece și cu vorbe ca briciul care stârnesc râsul tuturora în afară de-al lui, fapte reale din mediile pe care le frecventează și pe care le descrie cu detașarea unui entomologist convins că în lumea naturală lipsa unei morale asigură echilibrul ecologic și perpetuarea speciilor viabile.

— Stai, trebuie să-ți spun ceva foarte nostim.

— Nu pot, iartă-mă. Am oră la dentist.

— Nu contează. Te așteptăm.

— Poate să dureze. Știi cum e...

— Avem tot timpul.

Celălalt, pe care nu-l cunosc – am aflat mai apoi că e un văr de-al lui mai de departe, numai că, de-o stirpe veche, Hubert e văr cu jumătate din lumea bună de la Paris și din Bugay, de unde e originar – dă ușor din cap aprobator deși nimeni nu i-a cerut părerea, adeverind, dacă mai era nevoie, că timpul celor care se așează la o masă la Café de la Paix nu curge ca al celorlalți oameni, de parcă aici am fi nu într-o cafenea pariziană ci într-o epopee.

Se-ntâmplă că la dentist nu aștept decât patruzeci de minute și că intervenția ca atare durează mai puțin de un ceas. Cunoscând mușteriul, ca să nu-mi pierd timpul care, de când am îmbătrânit, e din ce în ce mai prețios, mai prețios oricum decât, oricât ar fi ele de amuzante, „nostimadele" lui Hubert, poate că, în condiții normale, în loc s-o iau spre operă m-aș fi dus să iau metroul de la Madeleine. Eram însă atât de bucuros că scăpasem nevătămat și relativ repede din mâna doctorului de măsele încât, ca să-mi fac plăcere, m-am îndreptat spre Café de la Paix, curios, pe de altă parte, mărturisesc, să aflu ce s-a mai întâmplat „nostim" în lume – pot spune cu mâna pe inimă că, deși par cu desăvârșire neverosimile când mi le spune, „știrile" lui Hubert se dovedesc până la urmă întemeiate, uluindu-mă a doua oară.

Cum să-mi treacă prin minte că Hubert nu mințea când îmi povestea într-o brasserie din Cartierul Latin unde se prepară cel mai gustos ficat de vițel „à la vénitienne", că Dédé Saramură – așa-i spun prietenii și presa, nu e vina mea! – năimește fete pentru petrecerile dezmățate de la Paris și de la New York ale unuia din cei mai importanți finanțiști ai planetei, de care depinde soarta a zeci și sute de milioane de oameni?! „Ce vremuri! ofta Hubert mai degrabă uimit decât necăjit, ca atunci când constați, cu părere de rău, că ornitorincul e urât. Pe vremuri, bordelul de la curte era gerat de Doamna de Pompadur. Astăzi îl avem pe Dédé Saramură!" Socoteam că glumește sau că, oricum, exagerează și după aceea, când dușmanii politici ai distinsului personaj au scos la iveală, printre altele, și această latură a acestuia, nevoit să cheltuiască o avere ca să nu facă decât puțină pușcărie, mi-am dar seama că prietenul meu nu vorbește în dodii nici când ne șușotește la ureche că președintele Franței are un copil din flori..., sau că un alt președinte iese de la Elysée pe ușa din dos și, călare pe o vespa, socotindu-se ascuns sub casca de motociclist, se duce clandestin la o iubită despre care, aflând, legitima de la palat îi sparge în cap vesela banchetelor oficiale? Cine ar fi crezut că un ministru de finanțe al Republicii care jură în Parlament că e curat ca lacrima, ca să scape de serviciile fiscale își dosește banii pe-un cont secret din Elveția pe care-l mută apoi, când se împute brânza, în Singapore? Cine ar fi crezut că o doamnă cu aspect de altfel jigărit, ajunsă mai apoi și ea la pușcărie, obține prin amantul ei care ocupă în Stat funcții de primă importanță, hotărâri guvernamentale prielnice unei companii petroliere care o plătește pentru aceste servicii aduse cu uzul propriului ei trup? Tot ea, „ca să aibă din ce trăi", cum a mărturisit apoi într-un best-seller din care s-au vândut zeci de mii de exemplare, înlesnea cu ajutorul amantului ei din guvern vânzări clandestine de material militar, primind în schimb comisioane de milioane... Etc., etc. Și nu vorbesc de broscăriile politice, de trădările pe față sau prin spate ale prietenilor din partid, de „făcătorii de opinie" despre care aflăm că și-au violat nepoții, de cutare mare demnitar european care face comenzi de milioane unei întreprinderi în al cărui consiliu de administrație se află soția... Nu vorbesc de deputatul despre care am aflat de la Hubert, pe vremea când nimeni nu bănuia că presa va descoperi chițibușăria, că, înainte de a se prezenta la alegeri, a cumpărat la prețul pieței, pentru societatea al cărei director-general era, noi localuri pe care, un an după aceea, le-a vândut soldate unei întreprinderi aparținând concubinei sale... Nu vorbesc de frazele „nostime" rostite pe culoarele Parlamentului sau în alcov : „pe cutare am să-l atârn într-un cârlig de măcelar", „nu sunt alesul celor «fără dinți»", „lighioana aia mică, dacă azi te-a sărutat mâine ești deputat"... Pentru noi, entomologiștii, asemenea „informații" sunt întotdeauna în același timp pline de haz dar și semnificative pentru că ne dau o imagine exactă despre natura naturantă: „Așa e lumea, n-ai ce-i face, n-avem s-o schimbăm noi. Cine-și poate închipui până unde poate merge mișelia omului!"

Și de această dată riscam să aflu că soția cutărui magnat industrial – oare de ce la noi ei nu se cheamă „oligarhi"?! – și-a cumpărat de la Louboutin niște pantofi de câteva mii de euro pe care nu i-a vrut decât ca să-i ofere uneia din tinerele „secretare" ale soțului care nu poate să nu-i poarte dar, având mont, se chinuie în ei ca vinovații cărora în sălile de tortură li se puneau așa numiții „saboți ai lui Satana". Aveam să aflu, poate, că, aidoma celei semnate de o importantă doamnă ocupând funcții internaționale, diploma universitară a cutărui făcător de legi nu există sau că teza

de doctorat a altuia e un plagiat. Aveam să aflu, poate, că în cutare stabiliment școlar se află la WC trei cabine: fete, băieți și cei care nu și-au ales încă sexul. Aveam să aflu, poate, iarăși, că un eseist important care semnase cu o editură pentru o monografie consacrată unui posibil viitor prim ministru, aflând că acesta are un cancer, a schimbat contractul propunând să scrie o carte despre o actriță care militează pentru emanciparea femeilor africane excizate. Sau că alt editor l-a scos din *Infernul* lui Dante pe Mahomed ca să nu se iște zarvă. Aveam să aflu, poate, iarăși, de un „retrocomision" care se-ntoarce în buzunarul celui care a plătit cu banii unei societăți sau ai Statului bunuri sau servicii care nu valorau nici pe departe prețul. Firește, știm cu toții că asemenea tertipuri numite „găinării" când au loc la scară mică și „afaceri" când depășesc milionul există de când lumea, dar e „nostim" să le descoperi așa cum, deși cunoaștem subiectul și replicile pe dinafară, ne ducem iar și iar și nu ne mai săturăm să vedem *Scrisoarea pierdută*, *Revizorul* și *Tartuffe*.

Și ne „amuzăm" să constatăm că *Proștii sub clar de lună* se joacă pe scena globală a mondializării.

Hubert și prietenul lui sunt tot acolo, la Café de la Paix, numai că au trecut de pe terasă în sala dinăuntru unde se servește masa. Terminaseră antreurile. Hubert comandase chenele lyoneze de pui cu trufe și vărul lui friptură de vițel la tavă cu sparanghel și ciupercuțe. Luaseră o sticlă de Saint-Estèphe Château Tronquoy Lalande din 2011. Sunt rugat să dinez cu ei. Nu pot să refuz: nu se face. Cer un mușchiuleț de vacă cu sos bearnez după care mă simt în drept să aflu ce mi s-a promis.

— Ei?

— Ai aflat?

— Ce?

— O să te amuze. Ceva cum nu s-a mai pomenit.

Cei doi veri se privesc complice și, menajând suspensul, se bucură să-mi pârpolească nerăbdarea.

— Papa...

— Francisc?

— El. („Nu. Tata mare!" ar fi răspuns conu Guță cu care beam șprițuri la terasa din parcul Copoului, la doi pași de teiul lui Eminescu.)

— Papa...

— Are un copil din flori!

— S-a mai văzut.

— E o femeie!

— Ar fi în spiritul vremii și nimeni nu s-ar mira, din contră! spune Hubert ridicând din sprâncenele stufoase, decepționat parcă de faptul că pot socoti mirabil un lucru pe care oricare din contemporanii mei l-ar considera firesc.

Ca să-mi dea timp de gândire, ia paharul și mă îndeamnă să beau deși încă nu mi-a venit friptura.

Vinurile de Saint-Estèphe sunt de-un roșu umbros și-ți lasă-n cerul gurii o dulceață de corcodușă pârguită. Cele din 2011 au suferit de-o primăvară uscată și excesiv de caldă. Chiar dacă ploile din vară au întrucâtva restabilit echilibrul dând bobului îndestulă zeamă, vinul nu e de calitatea celui din 2009. Și totuși, după ce l-ai înghițit, gura păstrează o senzație ciudată de parcă n-ai fi băut o licoare ci ai fi mușcat arșița domolită din seara unei zile cu soare de pluș ghiurghiuliu. Dintr-o dată, tare ce nu-mi mai pasă de copiii din flori, nici de retrocomisioane sau de Dédé Saramură târât la tribunal cu floarea finanței internationale, nici chiar de papa de la Roma cu ale lui trei coroane puse una peste alta.

E adevărat ce se spune că vinul este sarea vieții (împreună cu alte câteva ingrediente).

Om de lume și știut fiind că lumea e o scenă, Hubert simte că-i scap din mână și că dacă vrea să-și reușească *son coup de théâtre* trebuie să mă prindă iar în mreaja intrigii.

— Papa pregătește o lovitură mondială.

— N-are divizii.

— O să aibă.

— De unde? că nu-i încape nici măcar un batalion în pătrățica lui de Stat.

— Papa face demersuri ca Vaticanul să fie primit în NATO.

Într-adevăr așa ceva nu s-a mai pomenit. Rămân trăsnit și degeaba îmi aduce chelnerul un *amuse-gueule* oferit de patron: într-o teicuță cât o cochilie de ou, o spumă de langustine bătută cu cremă de măcriș. Simt că dacă iau fie și-un vârf de linguriță o să-mi rămână în gât. Cer un pahar de perrier de la ghiață. Bucuros că a obținut efectul scontat, Hubert vrea să mă liniștească.

— Deocamdată nimic nu e sigur. Se opune Anglia.

— De ce să se opună Anglia?

— Pentru că sunt anglicani. Statele Unite au iarăși, pentru prima dată după mai bine de o jumătate de secol, un președinte catolic, de anul trecut în Olanda catolicismul a devenit majoritar și chiar dacă, mai nou, în Franța, altădată fata cea mare a Sfântului Scaun, în materie de religie nu mai contează decât islamul, protestanții să tem de o modificare a raportului de forțe în favoarea dușmanilor lor de-o viață.

— Ei și? reușesc să întreb.

— Cum ei și?! Nu-și dă nimeni viața pe câmpul de onoare ca să apere rata investițiilor pe termen scurt și mijlociu.

E ceea ce ar fi spus, adăugând o particulă cu farmec local, conu Guță zvântându-și cu batista mustața umedă de-o zghihară galbenă de Huși. „Nu-și dă nimeni, bre, viața pe câmpul de onoare ca să apere rata investițiilor pe termen scurt și mijlociu. Cum o dai și-o sucești, ne trebuie un Dumnezeu!"

— Pricep. Dar nu pricep restul: ce-i trebuie papei NATO?

— Nu e vorba de papă. Vaticanul. Când a aflat că monahilor de la Muntele Athos li...

Hubert se întrerupe brusc cu privirea oprită în vitrina care dă spre piața Palatului Garnier.

— Intră?... Nu intră?... Uite-l că intră, pramatia.

Interior Café de la Paix / sursa: cafédelapaix.fr

Se ridică și face semne amicale cuiva, un domn cu pălărie albă care a apărut în cadrul ușii.

— Marcel Dubreuil, ne șoptește Hubert sporindu-și ritmul dicțiunii ca atunci când treci de la măciucă la mitralieră. Un gogoman. Gură spartă și francmason. Își spune socialist utopic dar n-are nici un discernământ : votează cum îi spune fratele lui care e bancher și încă de la grădiniță citea *La Cote desfossés*. Vă spun eu ce-i cu papa altădată.

Schimbă tonul cu o dexteritate pe care numai oamenii de lume pot s-o aibă.

— ...oricum, organizatorii au vrut să adune prea mulți saci într-o singură căruță și rezultatul e un talmeș balmeș. O frază-n vânt a lui August Sander nu e suficientă ca să-i aduni laolaltă pe Beckmann și pe Otto Dix..., perorează Hubert fără legătură cu conversația anterioară, ca noul venit, care se așează la masa noastră, să creadă că vorbim de artiștii Noii Obiectivități expuși pentru trei luni la Beaubourg. Marcel, ce mai faci, dragă? Nu te-am văzut de aproape o săptămână! Ce mai e nou? Ce vești ne aduci?

Se discută despre viitoarele alegeri.

Franța intră în mare tulburare națională. Vin alegeri, mai întâi prezidențiale, apoi legislative. Se va constitui o nouă cameră, va fi numit un nou guvern. Presa va face spume la gură și nu se va mai putea trăi de declarații tonitruante, categorice și găunoase. Se vor înmulți exponențial denunțurile – eventual calomnioase – și anatemele – cu referințe la fascism, comunism, colonialism, etc. Trădări, minciuni, matrapazlâcuri. Discuții absurde riscă să învrăjbească prieteni care altminteri se stimează, și să iște conflicte între generații. Cei mai în vârstă au văzut în atâtea rânduri lupii schimbându-și părul că socotesc aceasta o lege a firii. E ceea ce nu pot accepta tinerii care încă n-au priceput că, aidoma maselor geologice, mulțimile istorice se mișcă după legi naturale pe care nu le putem decât constata. Lipsiți de experiența vieții politice, tinerii nu știu că e o copilărie să crezi că oamenii de Stat duc lumea când de fapt lumea îi poartă și ei sunt mari numai în măsura în care se lasă duși de valul pe care-l călăresc.

Aveau să fie meetinguri, manifestații, greve, bătăi pe stradă. Zgomot, furie și mult praf.

În asemenea perioade, Hubert dispare din circulație. Se retrage într-o căsuță „cu zorele" pe care și-a cumpărat-o într-o insulă grecească, „îngustă cât o ureche", ar spune poetul, unde nu trece decât o dată pe săptămână un vaporaș din care nu coboară nimeni și-n care nu urcă nimeni. Ajuns acolo, îmi spunea, ia modul de viață al localnicilor care cei mai mulți sunt pisici libere (*adespote*), trăind după cum le place și hălăduind după cum le e vrerea, neavând a se teme de măgărușii care sunt unicele vehicole ale stâncii. Singurele griji ale acestor animăluțe înțelepte pentru că, zice-se, ar descinde din civilizația piramidelor, sunt să doarmă la umbră învelite numai cu blănița, și să mănâce ce li se pune în blidele răspândite pe la portițele caselor, știind ele din vechimea cea mai veche că făuritorul lumii are el grijă să-și hrănească vietățile, numai oamenii socotind că trebuie să smulgă avuții și din piatră seacă, înfricoșați că or să moară de foame dacă n-au destul aur în seifurile de la bucătărie. „Numai că, adaugă Hubert, spre deosebire de mâțe, eu mă scald de mai multe ori pe zi și seara, pe terasă, beau vin moschofilero de la ghiață."

În insula aceea telefoanele celulare n-au rețea și chiar dacă ar avea, Hubert nu mi-ar spune nimic care să poată fi interceptat de sateliții marilor puteri, din care pricină n-aș putea afla de la el mare lucru despre manevrele de la Vatican.

Până azi faptele nu-mi îngăduie să știu dacă prietenul meu Hubert glumea, mințea, sau... mai știi?! ■

SIMONA MODREANU
Facultatea de Litere, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza" Iași
Faculty of Letters, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iași
e-mail: simona.modreanu@gmail.com

Charles Baudelaire
și chemarea întregului (I)

Abstract

Acest text reprezintă un fragment din studiul introductiv al unei ediții Charles Baudeleaire în limba română, aflată în lucru și care va apărea în colecția *Opere Fundamentale*, coordonată de Acad. Eugen Simion.

Cuvinte-cheie: *Charles Baudeleaire, ediție, Opere fundamentale*

This text represents a fragment of the introductory study of a Charles Baudeleaire edition in Romanian, which is in the works and which will appear in the *Fundamental works* collection, coordinated by Acad. Eugen Simion.

Keywords: *Charles Baudeleaire, edition, Fundamental works*

I. Baudelaire și cultura română

1. De ce (iarăși) Baudelaire?

Când îi rostești numele, pare că imaginea poetului „blestemat" („*maudit*") se aprinde, seducător sau repulsiv, în funcție de urechea care ascultă, în memoria literară a contemporanilor. Cam la fel ca în cazul lui François Villon. Nu doar la români, de altfel. Și totuși, puține figuri literare majore din spațiul francez s-au bucurat de o asemenea valorizare, mai curând postumă, e drept, și de o influență mai fecundă decât Charles Baudelaire, revendicată, contestată, disecată în toate marile literaturi ale lumii. Într-o celebră conferință din 1924, Paul Valéry afirma, uluit, că acest mic volum al *Florilor Răului* „cântărește la fel de mult, în stima cărturarilor, cât operele cele mai ilustre și mai ample"[1], întrebându-se ce anume a

[1] Conferință susținută de Paul Valéry pe 19 februarie 1924, publicată, sub forma unei plachete, de Imprimeria din Monaco, iar, după câteva săptămâni, în „Revue de France" (n° 15, septembrie 1924, pp. 217-234). Același text va apărea ca introducere la ediția *Les Fleurs du mal* din 1926, la editura pariziană Payot, în colecția „Prose et vers"; reluat în *Maîtres et Amis* (1927), *Poésie* (1928), *Variété II* (1929) și în *Œuvres* (1937); în ediția Pléiade, vol. I, 1957, pp. 598-613.

putut genera o atare nemaivăzută tulburare. Căci nu e ușor să accepți, darămite să mai și explici, că e ceva în substanța și în rostirea poetică baudelairiană care atinge o fibră necunoscută, ce începe să vibreze de la primul vers citit. Și care răsună altfel.

În ciuda unei importanțe producții literare care acoperă practic toate genurile, Baudelaire a rămas în conștiința publică aproape exclusiv ca poet, autor al unei singure culegeri, *Florile Răului*. Evident, orice critic pornește în analiză de la titlul oximoronic, de la deliberata alăturare a frumuseții pure, a ecloziunii solare și a întunecimii destructive. Titlul ar trebui, de fapt, să fie citit în ambele sensuri, chiar dacă actualizarea principală este cea a metamorfozei urâțeniei în frumusețe, a noroiului în aur prin lucrarea transfiguratoare a poeziei. În orice relație semantică de acest gen, lectura de sens contrar, deși virtuală, căci expresia e doar una, este o opțiune eliminatorie, se află în umbră și poate fi oricând adusă în prim plan. Frumusețea unității originare a coborât în materia impură, care o alterează până aproape de aneantizare, țâșnirea spre înalt fiind impulsionată de athanorul poetic, definitoriu pentru un drum inițiatic ce nu poate fi nici uniform, nici liniar, natura umană, viciată, făcând ca orice aspirație să fie contrabalansată de o cădere, urmată de un nou elan, de o nouă prăbușire și tot așa. Dar nimic nu este definitiv câștigat sau pierdut, poate că acesta e mesajul ultim al lui Baudelaire, că suferința este inevitabilă, dar că are un sens și că dinamica aceasta reflectă, în fond, indisociabilitatea, caracterul inextricabil al țesăturii creaturale. Titlul capătă atunci noi valențe: frumusețea se naște din rău *pentru că* și răul se naște din frumusețe.

De fapt, așa cum doar geniile autentice izbutesc, Baudelaire a deplasat brusc un orizont de așteptare. Sau, mai exact, l-a fracturat pe cel existent, înlocuindu-l cu altul, plin de incertitudini și contradicții, dar infinit mai autentic și mai savuros. Iar totul e cu atât mai derutant cu cât poetul nu se rupe de tradiția poeziei franceze clasice, insolențele sale formale fiind neglijabile. Privind cu un oarecare recul și detașare, ar trebui să admitem că astăzi, o insurgență precum cea baudelairiană (sau cea flaubertiană, în felul ei) ar trece aproape neobservată, iar calitatea intrinsecă a poeziei sale, deși remarcată, nu ar mai stârni valuri de entuziasm, nici grimase scandalizate. Dar atunci, la jumătatea secolului al XIX-lea, avea loc o mișcare tectonică majoră, care nu putea să nu antreneze și literatura. Lumea ieșea din amorțeala savantelor teorii iluministe și încerca să se scuture de tutele dogmatice spre a se avânta într-o eră modernă, exaltantă în bună măsură, prin evoluția industrială și tehnologică creatoare de noi mituri, precum cel al orașului – pe îndată adoptat și hiperbolizat de Baudelaire –, dar și incertă, volatilă, nesigură. Fundamentele unei structuri civilizaționale se erodau fără că noua construcție să fie solidă și pe deplin convingătoare. Iar apariția meteorică a lui Baudelaire a avut un efect răvășitor, căci impertinența tragică a atacurilor sale la bunele moravuri burgheze trezea, în fond, o serie de întrebări esențiale privitoare la raportarea noastră la sine, la ceilalți, la rău, la frumos, la artă și la Dumnezeu. Poetul nu avea răbdare cu cei adormiți comod în truisme, cu cei care se agățau de forme goale, dar solide și verosimile, eludând îndoiala și punerea în discuție a oricărei certitudini – dat uman fundamental, deși păcătos, urcând până la înfruptarea din mărul paradiziac.

Și mai era ceva – atunci ca și acum –, o irezistibilă atracție a nedeslușitului, a nedesăvârșirii, a alunecării din orice etichetă clasificatoare. O inteligență poetică, fie ea și genială, rămâne aridă și neispititoare dacă

nu se însoțește cu aluziva prezență a unor forțe nevăzute, cu o aură de mister ireductibil, cu o latură obscură pentru care nu avem chei hermeneutice suficient de puternice. Iar Baudelaire a rămas o enigmă. Nenumărate tomuri, unele de indiscutabilă substanță și valoare ideatică, au fost consacrate descifrării acestei personalități derutante, dar Baudelaire e o matrioșka infinită, mereu va mai scoate la iveală un sens, o umbră, o tușă diferită, care va determina noi lecturi. Chiar dacă instituția criticii literare există tocmai pentru a face accesibile și lizibile toate dimensiunile unei opere, nimeni nu vrea cu adevărat să sfâșie și ultimul voal. Mai ales în poezie, taina e constitutivă texturii. Mai ales că poezia sa câștigă mult dacă nu e privită diferențial și fragmentat, exclusiv printr-o grilă structurală, care să meargă ascendent, pe filiera fonetică, sintactică, prozodică, semantică, fără a ieși deloc din text, precum în binecunoscuta analiză a poemului „Les Chats"/„Pisicile" realizată de lingvistul Roman Jakobson și de antropologul Claude Lévi-Strauss.

Însă, dacă există scriitori la care poți, fără mari pierderi, renunța la ființa extratextuală, Baudelaire nu se numără nicicum printre aceștia, el neputând fi abordat decât ca un întreg, în care experiențele de viață, de meditație, de lectură și de scriitură se topesc într-o lavă aflată în permanentă ebuliție. Și-a fost complice, și-a fost și victimă, Baudelaire, și-a lucrat cu atâta minuție masca de dandy, încât i s-a lipit de chip, iar pendularea agonică între nevoia de acceptare socială, de respectabilitate, de compromis cu educația creștină, pe de o parte, și exigența de autenticitate nărăvașă, înfricoșătoare uneori, nevoia de mântuire, fie ea și în marginea sau în răspăr cu religia n-au făcut decât să-i smulgă fâșie după fâșie din carnea duhului, lăsându-l afazic și neputincios, întrupare sumbră a acelei neașezări moderne, a acelei *malaise dans la civilisation*: „Atât moral cât și fizic, am avut întotdeauna senzația abisului". Acel abis despre care scrie Benjamin Fondane, spirit afin, într-unul dintre cele mai visceral pătrunzătoare studii dedicate lui Baudelaire[2], un abis peste care poetul francez a refuzat să arunce punți, preferând să-l contemple până la absorbție.

Și tot așa, nu se cuvine a despărți focul poetic, talentul inedit, deși în plan secund subliniat, de privirea și judecata acerbă a unei inteligențe critice neîndurătoare la adresa dezagregării umane. Din greu s-au opintit contemporanii, chiar cei mai luminați, și nici urmașii n-au găsit ușor calea. Doar erau atâția alți poeți mai înzestrați, mai prolifici, mai „mari" în secolul al XIX-lea (vorba lui Gide, „Victor Hugo, din păcate!"), mai meteoric geniali (vezi Rimbaud, deși el însuși vedea în precursorul său „un vizionar, regele poeților, un adevărat zeu?"), de ce tocmai Baudelaire e cel care și-a atras în asemenea măsură și oprobiul, dar și fervoarea publicului, un interes nedezmințit până astăzi?

Dacă Sainte-Beuve îl admira temător și nu s-a învrednicit niciodată să scrie un articol despre prietenul său, adresându-i doar o scrisoare, reprodusă în *Causeries du lundi*/*Conversațiile de luni*, în care amintește de talentul său „ciudat" și de extragerea unei seve veninoase din flori (cu referire, desigur, la *Florile Răului*), adăugând deîndată că e vorba de o sevă „*plăcut* veninoasă" și lansând ulterior o formulă ce va face furori în rândul exegeților, anume „nebunia Baudelaire", marcând distanța luată de baudelairism față de romantismul anilor 1830; dacă Théophile

[2] Benjamin Fondane, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Paris, Pierre Seghers Editeur, 1947 (prima ediție) ; *Baudelaire și experiența abisului*, *Opere* vol. XIV, traducere de Ion Pop și Ioan Pop-Curșeu, București, Editura Art, 2013.

Gautier scria că „Baudelaire era o natură subtilă, complicată, reflexivă, paradoxală și *mai filosofică decât este în general cea a poeților*"[3] (s.n.), dacă Paul Valéry sau André Gide, între atâția alții, au simțit nevoia să separe cumva observația scăpărătoare de metafora poetică, e tocmai pentru că Poetul venea în fața lumii cu o neașteptată, explozivă viziune asupra umanului, revoltând, provocând, respingând, amestecând. Căci „poezia modernă ține totodată de pictură, de muzică, de sculptură, de arta arabescului, de filosofia batjocoritoare, de spiritul analitic" (*Théodore de Banville*), în varii proporții. Iar Baudelaire e deconcertant și prin aceea că întruchipează în cel mai înalt grad o simbioză între Poet, critic de artă plastică și muzicală, critic literar, estetician, eseist și diarist. Toate cuprinse în etica și estetica dandy-ului *à la* Baudelaire. În plus, el, amatorul de farduri și artificii care să acopere o natură alterată, așeza în fața ochilor contemporanilor o oglindă prin care fardul nu trece și care reflectă acea materie neagră invizibilă care, și la scara universului, reprezintă cea mai mare parte a fiindului. Și o făcea fără menajamente, fără mănuși, cu riscul de a-și vedea sonoritățile impecabile ale versului înghițite de perplexitatea repulsivă a cuvântului. Deși, stilul însuși dezvoltat de Baudelaire, dacă e să-l ascultăm pe Gautier, e unul al „decadenței", al unei civilizații mature, pornită pe panta stingerii.

Nu e timpul și locul aici pentru încă o analiză pretins exhaustivă a operei, mai cu seamă că minți luminate și-au asumat-o de-a lungul vremii, dar e important să punctăm câteva elemente novatoare în poezia baudelairiană, pentru a le putea ulterior urmări și în spațiul românesc. Trei axe ne par a fi determinante în structurarea edificiului său: estetica și poetica urâtului, raportarea la Dumnezeu/Satana, stilul.

Estetica urâtului

Poezia franceză a fost așezată temeinic, încă din secolul al XVII-lea pe șinele ordinii și rigorii, ale limpezimii și pudorii. Răul, urâtul (în ambele accepțiuni românești, de urâțenie și de plictis), cu atât mai mult oribilul, grotescul, mizeria, sărăcia, bătrânețea, putreziciunea, tot ce cârnea nasul spiritelor delicate era cu sfințenie îndepărtat din regina genurilor literare clasice. „Pentru anumite minți mai curioase și mai blazate", mărturisește el în *Culegere de maxime consolatoare pentru dragoste*, „desfătarea provocată de urâțenie vine dintr-un simțământ și mai misterios, care e setea de necunoscut și gustul pentru oribil."[4] Prin urmare, Baudelaire, nu doar că trântește sub nările îngrozite ale contemporanilor hâda realitate a unor chipuri gălbejite, gârbovite, lugubre, prinse în dansuri macabre și amușinând neantul, ci mai și ridică urâtul la rang de guvernator al acestei lumi din care doar frumosul artistic te poate smulge, clădind o estetică aparte. Bătrânul saltimbanc și albatrosul. Aceeași singularitate până la urmă, aceeași neputință de a se desprinde.

Sub chipul bufonului, Baudelaire introduce carnavalescul și ironia pentru a lupta cu manierismul academic și lirismul bleg al poeziei vremurilor sale, căci recursul la acest „câmp de putere simbolică", cum ar spune Bourdieu, îi permite, prin intermediul alegoriei, să răstoarne valorile estetice tradiționale și să instaureze Răul și Urâtul ca obiecte poetice de egală demnitate estetică. În fapt, *Florile Răului* configurează

[3] Théophile Gautier, prefață la prima ediție postumă (1868) a *Florilor răului*, in Charles Baudelaire, *Florile răului*, traducere de Octavian Soviany, Bistrița, Casa de editură Max Blecher, 2014, p. 25.

[4] În Charles Baudelaire, *Critică literară și muzicală. Jurnale intime*, trad. de Liliana Țopa, București, ELU, 1968, p.11.

baudelairismul, desăvârșind o sinteză insolită între o sumă de direcții estetice teoretic ireconciliabile, precum clasicismul, realismul, romantismul, simbolismul, decadentismul. Să amintim că, în contextul socio-politic și cultural în care apare, volumul se scălda într-o atmosferă de moralism și control sever exercitat de al Doilea Imperiu, de etică și bun gust oficiale, care îi marginaliza, ba chiar îi proscria pe creatorii originali sau incomozi. Jurnalul *Le Figaro*, gardianul ordinii imperiale a lui Napoleon al III-lea, părea să cultive iluzia libertății, dar își asumase în realitate un rol de poliție literară, spre a împiedica resurecția elanului romantic revoluționar și a speranțelor de eliberare a ființei umane. Așa încât, prin bizareriile și excentricitățile sale, public exprimate sau cuprinse în căutările sale estetice, Baudelaire a devenit în scurt timp calul de bătaie ideal pentru pana micilor fanfaroni ratați precum Louis Goudall, Gustave Bourdin sau Jean Habans.

Nici poeții și criticii contemporani, nici exegeții moderni nu par să fi găsit un fir despărțitor clar pentru a delimita și cuantifica mărcile clasiciste, romantice, decadente sau simboliste în opera lui Baudelaire, care nu le ușurează deloc munca, adoptând anumite atitudini tranșante în textele sale polemice (în *Note noi despre Edgar Poe*, în *Fuzee* sau *Sărmana Belgie*!, unde teoretizează decadența), și cu totul altele în cele poetice (în care o recuză, separând decăderea firească a civilizațiilor de expresia poetică, care este mult mai mult decât o reflexie a degenerescenței societății). André Guyaux[5] observă cu îndreptățire că, „alături de macabrul spiritualizat, de acest ecleraj morbid în care poetul teolog își desfășoară fantasmele, un alt poet animă realitatea vieții cu verva sa. Baudelaire este totodată poetul

excesului de real, cramponat de ”oroarea vieții”, și poetul efectului de real, agitat de „extazul vieții”.”

Refuzul virulent al poetului se îndreaptă așadar spre arta oficială și frumosul tradițional care, în perspectiva sa, sunt rupte de realitate. Îndrăzneala sa merge până la a susține că, dacă frumosul nu mai este fiabil și verosimil, urâtul poate susține armonia și deveni un criteriu estetic. Nici nu prea avea de ales, la drept vorbind. Romantismul poetic din prima jumătate a secolului al XIX-lea luase deja cam totul, vorba lui Sainte-Beuve. Hugo, Lamartine, Musset, Vigny, Gautier își apropriaseră deja cerul, pământul, pădurea, natura în ansamblul ei, pasiunea, culorile tari și exotismul. Ce-i mai rămăsese lui Baudelaire? Urâtul și răul. Titlul volumului anunță clar intenția de a extrage frumusețea din abjecție, de a face să înflorească metafora cu un vocabular crud,

[5] André Guyaux, *Baudelaire. Un demi-siècle de lectures des* Fleurs du mal *(1855-1905)*, Paris, PUPS, 2007, p. 44.

familiar, prozaic. Pe scurt, o lucrare alchimică de transformare a noroiului în aur metafizic, cum, de altfel, o spune explicit în schița epilogului pentru a doua ediție a *Florilor Răului*. Noul limbaj poetic, născut din impurități și reziduuri, va deveni piatra sa filosofală. Iar în athanorul său lăuntric se va săvârși transfigurarea zbuciumului, furiilor, spleen-ului, beției sau dezmățului vieții sale. Opera roșie, *rubedo*, nu se arată fără trecerea prin opera neagră, *nigredo*, faza în care rădăcina păcatului originar trebuie arsă.

„Ne pare o boală viața. Taina aceasta toți o știu" („*Semper eadem*"), dă el glas unei suferințe neostoite. „Viața este primul rău existențial", scrie și Liliana Foșalău în excelentul ei studiu[6], viața este temporal secvențiată, pecetluind angoasant și trecutul și prezentul și viitorul, căci nu există opțiune. Pentru Baudelaire, realul cu care ne confruntăm nu a făcut obiectul unei alegeri și nici nu poate fi schimbat. Iar seducția și blestemul unei damnări din naștere, ineluctabilă, lucrare diavolească întreprinsă de arta modernă, care „are o tendință esențialmente demoniacă", răspunde „Luciferului latent care se află în orice inimă omenească", o parte infernală a noastră care ne împinge să ne aplecăm asupra acestor „mlaștini de sânge" și „abisuri de noroi" (*Théodore de Banville*).

După exaltarea romantică a unui Eu hipertrofiat, cosmic și misionar, simbolismul ultimului sfert de veac al XIX-lea aduce o contracție negativă a acestuia până la de-realizarea lui și a limbajului, în pragul nihilismului. Alegoriile, miturile nu mai transmit un preaplin simbolic, dimpotrivă, se golesc de substanță, iar simbolul ajunge să semnifice absența, plecarea din lume a celui care îi dădea sens, „moartea lui Dumnezeu", consemnată de Mallarmé înaintea lui Nietzsche („cerul este mort", scria poetul francez în *L'Azur*, 1864), antrenând în consecință prăbușirea ființei în neantul indeterminării. Marșul triumfal spre modernitate se însoțește cu o tot mai acută conștiință a nimicniciei și a păcatului atotînvăluitor. Progresul exterior antrenează o angoasă, o disperare crescândă a ființei care s-a rupt de înalt, dar nu-și este suficientă. Înainte de a atinge vidul cuvântului în poezia pură a lui Mallarmé, artiștii trebuiau să integreze, să ingurgiteze Răul și Urâtul, să le descompună până la sațietate, pentru a putea face saltul salvator. În lipsa încredințării divine care să-i facă exponenți de frunte ai înaintării progresiste a umanității – nu pentru că elanul spiritual ar fi dispărut, ci pentru că moștenirea iluministă retezase punțile către cer, consacrând autonomia solitară a omului – poeții din stirpea lui Baudelaire (ca Rimbaud, Laforgue, Lautréamont) au reacționat la această experiență a vidului prin incorporarea Răului, deliberat invocat, exorcizat, demascat, revendicat, trăit sau chemat. Baudelaire, care se confruntă cu el pe toate planurile – existențial, spiritual, poetic – îl desemnează drept calea regală de inițiere a creatorului, interiorizându-l tot mai mult, „până la a face din pierderea sa de vizibilitate procesul însuși al manifestării sale"[7], cum fericit comentează aceeași Liliana Foșalău. Odată ce a admis că Răul și Urâtul îl împresoară, și în afară și înăuntru, nu mai există altă cale de mântuire decât emergența Frumosului în alt plan de realitate, un Frumos devastator, cu franjuri tragice, ivit din evidența iremediabilului.

Dar Baudelaire nu construiește sistematic o estetică a Răului, nu există la el un apriori teoretic, deoarece nu privea creația, poezia în speță, ca pe un mecanism, ci ca pe

[6] Liliana Cora Foșalău, *Le Mal dans la poésie française. De Baudelaire à Mallarmé*, Iași, Timpul, 2007, p. 27.
[7] *Ibidem*, p. 18.

un organism. Dacă imaginația îi apare ca indispensabilă, nu e vorba de acea fantezie ușurică și duios cântătoare, ci de una conectată la memoria adâncă a ființei care, apoi, să fie sublimată prin „meserie", prin îndelung răbdătorul exercițiu al expresiei, unul aspru și exigent, pe care și-l impunea și sieși. Mai apropiat de clasici decât de estetica romantică, Baudelaire atribuie voinței și rațiunii un rol mai important decât spontanei revărsări de afectivitate (convingeri din care se vor adăpa mai apoi Mallarmé și Valéry). Pe de altă parte, se îndepărtează și de estetica clasică prin înlocuirea Frumosului imuabil în perfecțiunea sa cu o frumusețe relativă, variabilă, precum cerul impresionist, născută din orice formă preexistentă, inclusiv din urâțenie și din păcat, transpusă în expresii adesea bizare, mereu surprinzătoare, tocmai pentru a marca ruptura de natural. Căci poetul abandonează ambele estetici precursoare în privința concepției sale despre natură, mai precis, despre *supranatură*, sinonimă cu arta. Natura nu trebuie imitată, pentru că dacă toate valențele frumosului se găsesc deja acolo, la ce bun actul poietic? Natura este doar un soi de atelier de lucru, plin de materii prime diverse, din care meșteșugarul alege ceea ce corespunde imaginarului său și începe să construiască un univers de alegorii, potrivit unei ordini poetice regulatoare. Disprețul față de civilizația modernă și de ideea de progres, responsabile pentru urâtul contemporan, dar și fondul educației catolice și convingerea că natura umană este fundamental viciată (de unde vor decurge și considerațiile sale asupra comicului și grotescului) îl fac pe poet să le țină în afara lucrării esteticii sale care pornește de la considerentul că urâțenia fizică și morală pot conține, în transpunerea lor artistică, elemente de frumusețe și puritate supranaturală. Din aceeași viziune purcede și postura de interpret al semnelor și misterelor, de interfață între lumea fizică și cea spirituală, perceptibilă în „corespondențele" dintre ele, senzațiile, emoțiile și intelectul fiind în egală măsură convocate pentru descifrarea lor.

Însă nimic nu e simplu și tranșant la Baudelaire; elemente clasiciste se regăsesc și în stilul său, iar doctrina romantică nu e respinsă în toate dimensiunile ei, ci doar în cele ale unei visări exotice și depeizante, departe de un „romantism realist", dacă îi putem spune așa, care să dea seama de toată suferința complexă a sufletului contemporan. În același mod, împărtășind pe deplin concepțiile estetice ale spiritului său congener, E. A. Poe, Baudelaire respinge viziunea romantică a indisolubilității frumosului, adevărului și binelui, disjuncție care aduce cu sine ideea autonomiei artei. Arta este utilă pentru că este artă, gândește poetul, și pentru că alină, fie și temporar, nostalgia după paradisul pierdut – chiar și prin Satan[8] –, fără a cădea însă complet în capcana artei pentru artă (deși tentația e mare) și fără a o asimila cu paradisurile artificiale.

Unde malum?

Imaginarul Răului, cu toată panoplia lui satanică, e tributar, la Baudelaire, unei impregnări cu magma unor tradiții religioase străvechi, de orientare dualistă, îndeosebi Gnoza (un singular generic, regrupând altfel o sumă de cosmogonii, legende și mituri), cu care s-a descoperit afin în multiple privințe. Pentru rebeliunea baudelairiană, permanentă și tragică, gnosticismul ca erezie este emblematic. De fapt, poetul împrumută de la Gnoză mai mult decât majoritatea temelor, mai mult decât tonalitatea, el *trăiește* în același spațiu de referință, structural

[8] „Tu care, și leprosul, și pe-un hulit proscris,/Iubindu-i le insufli un dor de paradis" (*Litanii pentru Satan*).

sfâșiat, pendulând între extreme, condamnat de conștiința lipsei, a separării, a zidirii. Gnoza se sprijină pe o viziune a unui Dumnezeu nefigurabil, incognoscibil, infinit *altul*, viețuind într-un ne-loc, dincolo de ființă și de neant; acestui Dumnezeu îi corespunde omul treaz, conștient de diferența care îl face *altul* în fața indiferenței lui Unu. Celui dintâi, Baudelaire îi adresează smerite rugăciuni, chiar printre reproșuri. Pe cel însărcinat însă cu crearea lumii, pe „Demiurgul cel rău", cum îi spunea Cioran, creator palid și stângaci al raiului și al iadului, nu-l poate desprinde de interogația fundamentală a Gnozei : *Unde malum ?* și validează, înaintea lui I. P. Culianu, acest tip de interpretare și viziune ca o constantă a spiritului uman, bravând mode și epoci. Deja în secolul al IV-lea î.H., filosoful platonician Heraclit din Pont vorbea despre fenomenul deplasării infernului subteran în cer, caracteristic perspectivei acelei perioade de neliniște care va vedea înflorind, mai târziu, viziunile dualiste, lizibile și în secolul baudelairian prin romantismul creștin înmuiat în gnosticism al lui Victor Hugo, de pildă. Infernul și raiul sunt totuna, închisori de sens invers, pentru că țin de un timp și un spațiu al Demiurgului și nu al Tatălui suprem. Din echivalența lor se naște acest tip nou de frumos nesupus: „Că vii din iad sau luneci din cer, ce-mi pasă mie/ O, Frumusețe, monstru naiv și fioros..." („Imn frumuseții"), afirmă și Baudelaire.

Saturnian, parcă desprins din *Melencholia* lui Dürer, semnul căderii sufletului în materie și metafora exilului în cavoul trupului mundan imprimă accente gnostice unor poeme ca „Albatrosul" sau „Călugărul cel rău" („– Mi-e sufletul asemenea unui adânc mormânt"), consfințind progresiva și tragica îndepărtare a lui Dumnezeu de lume, abandonul unei creații structural pervertită și dezvăluind vertijul propriei dizolvări în imagini cutremurătoare: „Iar timpul mă înghite încet, pe nevăzute,/Cum ninge peun cadavru în noaptea de la pol" („Gustul pentru neant")... La intersecția pulsiunilor contradictorii, atunci când – cel mai adesea – ele nu izbutesc să se armonizeze pe alt plan, își arată chipul hâd Spleen-ul, această neputință cronică de a te smulge din contemplarea unei lumi în declin fatal și din apatia – soră cu *acedia*, beteșug spiritual al călugărilor creștini – iscată de vanitatea încercărilor de a acoperi distanța tot mai mare până la Ideal. În cea mai mare parte a vieții sale, Baudelaire a trăit afundându-se în limburi, spațiu imaginar al marginalității absolute, nici eliberare prin zbor, nici stigmat definitiv al damnării, un *între* insuportabil și insurmontabil, un spațiu populat, ca la Lautréamont, de un bestiar ciudat, cu șerpi și alte dihănii schimonosite, de flori monstruoase, creaturi de o voioșie lugubră și păduri ce urlă (ca în „Obsesie").

De fapt, amprenta catolică spunându-și cuvântul, *Les Limbes*/ *Limburile* a fost prima sa opțiune de titlu pentru volumul de versuri. Nu ar fi fost, cu siguranță, mai izbitor decât oximoronicul *Florile Răului*, dar l-ar fi legat mai clar de o moștenire religioasă pe care nu a acceptat-o niciodată pe deplin. Limburile desemnează în general o margine, ceea ce se potrivea cu neînțelenirea lui funciară, dar pentru lumea catolică are o semnificație aparte, aceea de ne-loc ambiguu[9], de zonă intermediară unde se presupune că ajung sufletele copiilor nebotezați și ale celor drepți care au trăit înainte de Hristos. Limburile sunt rezervate sufletelor ce-și așteaptă purificarea. Dar și cuvântului

[9] De altfel, din cauza confuziei frecvente, inclusiv printre clerici, între „limburi" și „purgatoriu", Papa Benedict al XVI-lea a autorizat, în 2007, eliminarea primului termen din vocabularul bisericii catolice.

melancolic ce rătăcește fără repere, până eșuează în Plictisul[10] atât de temut, adus de convingerea că transcendența e imposibilă, iar transmutația se oprește în plumbul ce țintuiește aripile albatrosului-poet de pământ.

Nenumărate și variate au fost, sunt și vor mai fi, cu siguranță, încercările de deslușire a acestui volum de poezii de dimensiuni reduse, dar de impact uriaș asupra întregii literaturi moderne și contemporane. Nu ne-am propus, evident, să le trecem în vedere pe toate, bibliografia este vastă și accesibilă, ci doar să subliniem un aspect care, deși atins de mai toți comentatorii, a fost cu mare sfiiciune și rezervă – am spune – explorat. E vorba despre o anume dimensiune a spiritualității baudelairiene, aceea care merge pe linia Tradiției, preluând și integrând mai cu seamă elemente și simboluri gnostice și alchimice, dezvoltându-le într-o impresionantă alchimie poetică. Alchimistul este, de altfel, o figură mitică recurentă în peisajul literar al secolului al XIX-lea, un secol fascinat, după cum a arătat-o Philippe Muray, de ezoterismul medieval și renascentist, opus contrapunctic referințelor greco-latine ale epocii clasice. Așadar, asociată cu simbolismul și codurile hermetice, alchimia devine o metaforă emblematică a creației literare, fără de care, poezia modernă în general și opera lui Baudelaire în special ar pierde multe niveluri de interpretare și savoare.

Călătoria alchimică interioară începe, și la Baudelaire, după o moarte simbolică, așa cum pe larg explică și Jean-Pierre Jossua[11]. Toate tradițiile ezoterice propun această soluție inversată, iar adepții „mor spre a se naște", vorba lui Eminescu; accederea la alt nivel de înțelegere e condiționată de *nigredo*, de opera neagră a reducției patimilor și întunecimilor vieții la o *materia prima* din care să poate ulterior fi extrase forme și sensuri noi. Să ne amintim că și Hermes le cerea discipolilor să se îndepărteze de lumea iluzorie și înșelătoare, care înlănțuie sufletul și nu-i permite purificarea. Sub pană gnostică, așa cum ne-au parvenit fragmente din gândirea lor, apar recurent termeni ca „mlaștină", „cloacă", „fortăreață" pentru a desemna lumea opacă și grea din care ființa se zbate să scape. Mult invocata apetență baudelairiană pentru descompunere, putregaiuri și noroi poate fi așadar cealaltă față, nevăzută, a contemplării decrepitudinii creației, iar aneantizarea e doar preludiul răvășitor al eliberării: – „Mueram. Simțeam în firea mea plină de iubire/ Dorință, dar și groază, un chin deosebit;// Și spaimă și speranță, dar fără răzvrătire./ Cu cât fatalul ornic mergea tot mai grăbit/ Cu-atât simțeam în chinu-mi o aspră mulțumire/ Și mă smulgeam din ceea ce-i vechi și-obișnuit." („Visul unui curios"). Răsturnarea carnavalescă a lucrurilor și sensurilor este și semn de trecere, e canal intuitiv de metamorfoză, nu degeaba apare, în „O călătorie în Cythera", figura spânzuratului, altă alegorie a morții necesare, în sistemul ezoteric al tarotului de Marsilia: „În insula ta, Venus, atât doar am găsit:/ Figura mea în știreangul simbolic atârnată./ – O, Doamne! dă-mi curajul și vlaga minunată/ Să-mi pot privi și gândul și trupul, nescârbit!". Arcana 12 a Spânzuratului reprezintă un personaj

[10] „Putem spune despre melancolici că li s-a întâmplat ceva, anume că ținta discursului lor s-a pierdut în limburi. Aici litera nu este atât pierdută, cât suferindă, aflată în căutarea unui destinatar pentru a putea în sfârșit să se scrie. Încă un pas și ideea de literă ca atare pălește. [...] Apoi plictisul chinuitor [...] se instalează treptat și cotropește peisajul psihic." (Jacques Hassoun, *La cruauté mélancolique*, Paris, Flammarion, 1997, p. 58. (tr. n.)

[11] Jean-Pierre Jossua, *Quelques interprétations de la religion de Baudelaire*, „Recherches de sciences religieuses" 2006/2, tome 94, Paris, Centre Sèvres, pp. 169-191.

atârnat de un picior, cu capul în jos și brațele la spate. Prin urmare, o poziție răsturnată față de cea obișnuită, care semnifică un timp de repaos, de adormire a voinței personale, de așteptare ca lucrurile să se petreacă și să se transforme de la sine. Spânzuratul ilustrează o cale originală, o filosofie și o etică personală a non-intervenției deliberate, a privilegierii esenței problemelor și a înțelegerii sensului celor ce survin și mai puțin a acțiunii. Dar poate că mai presus de acestea, Spânzuratul desemnează un canal intuitiv, invers față de cel rațional, pe care poate urca inspirația pentru a aduce la suprafață mesajele venite din adâncurile conștiinței. E drept că există și o latură negativă a acestei posturi, căci Spânzuratul indică și o formă de contemplație pasivă, o lipsă de acțiune ce poate merge până la blocaj și încremenire în proiect.

Poetul francez introduce însă Gnoza în athanorul propriu și urmărește în chip cu totul original alchimia poetică ce se petrece. Tema în sine nu este inedită, lumea artistică și literară a veacului al XIX-lea fiind pasionată de cosmogonii și de cultură medievală, prin care ajunge la referințele greco-latine clasice. Deși tehnicile, metodele și finalitățile alchimiei sunt strâns asociate cu metaforele din jurul poeziei moderne, Baudelaire nu se referă direct la alchimiști și la Ars Magna, nici în poeme, nici în celelalte texte, cu două excepții de început și de sfârșit. Astfel, poemul care deschide *Florile Răului* conține o curioasă aluzie la „Satan De Trei Ori Mare", adică „Satan Trismegistul", stranie combinație între numele îngerului căzut, stăpân al infernului, și Hermes Trismegistul, magul-zeu mesager pornit din Egipt, pe filieră greacă, inventator al alchimiei. De fapt, strofa continuă cu o limpezire, dacă se poate spune așa, a acțiunii în răspăr exercitată de poet asupra limbii: „Sub perna noastră șade Satan De Trei Ori Mare,/Ce spiritul întruna ni-l ia la legănat,/Iar al voinței noastre metal, cândva bogat/Acest chimist de seamă îl bea dintr-o suflare." („Către cititor", trad. Octavian Soviany) Alegoria e menită să accentueze dramatic, frapant și sintetic totodată prăbușirea idealurilor individuale și societale din vremea lui Baudelaire, simpla acțiune tradițională a lui Satan nemaifiind suficientă pentru a exprima proporțiile decăderii, vicierea procesului alchimic și recăderea în fierul brut marcând nivelul cel mai de jos de la care pornește poetul, în tentativa sa de a conjura spleen-ul spiritual și epuizarea verbului. De acolo nu poți decât țâșni în sus. Iar poemul ce figurează la sfârșitul secțiunii *Spleen și ideal* este intitulat, aproape prea explicit, „Alchimia durerii", însă formula cea mai complexă, pe filiera Tradiției, e cea care încheie proiectul de epilog la a doua ediție a *Florilor Răului* (1861): „Tu glod mi-ai dat, în aur eu tot l-am preschimbat". Este, de fapt, o anti-alchimie în care regăsim perspectiva inversă, răsturnarea iadului în cer și blestemul contrar celui al lui Midas, poetul fiind condamnat să facă „fier din aur, iad din rai".

Între cele două, se desfășoară etapele Marii Opere, căci limbajul poetic baudelairian este, aidoma pietrei filosofale, menit să sublimeze materia impură și să degaje din ea esența eternă. Epilogul rămas în proiect indică un drum ascensional dificil și smerit, pornit de la treapta cea mai de jos – noroiul, glodul, tina atât de des evocate de Baudelaire sunt asociate, în tratatele alchimice, cu *nigredo*, faza incipientă a distrugerii necesare, rădăcina cuvântului *kimiya* provenind, potrivit etimologiei curent acceptate, din termenul copt *kēme*, derivat din grecescul *kmî*, la rândul său provenit din egipteanul *ḳm.t*, care desemna pământul negru, aluvionar al Nilului și, prin extensie, Egiptul ezoteric. Răul este, prin urmare necesar, cufundarea în putrefacție, pervertire, depravare,

fărâmițare fiind indispensabilă operațiilor succesive care vor conduce, prin sublimarea finală, la reintegrarea în Unu. Vocabularul alchimic de bază este prezent în poemele baudelairiene, dar termenii sunt răsfirați, pitiți printre cuvinte banale sau dimpotrivă, printre imagini șocante, care deplasează atenția cititorului neavizat, nelăsându-l să-și contureze un câmp semantic inteligibil. Dacă piatra filosofală este ținta supremă a procesului alchimic, deoarece are capacitatea de a transforma orice metal brut în aur și de a fabrica elixirul nemuririi, limbajul poetic este înzestrat de Baudelaire cu puteri similare. Dar, la fel ca marii alchimiști care și-au îmbrăcat știința și experiența în obscure alegorii și simboluri, indescifrabile pentru ochii profani, și poetul înaintează mascat, derutant și aţâţător, adesea agresiv, solicitând de la început complicitatea unui cititor-frate cunoscător. Mai mult, însuși titlul, *Florile Răului*, este o aluzie la piatra filosofală, căci „înflorirea" desemnează, în limbaj alchimic, stadiul ultim al elixirului vieții în care, după sublimare, încep să apară „flori de sulf" și culoarea Operei finale, roșu.

De altfel, Baudelaire enunță clar, pentru cunoscători, formula de bază a alchimiei (*Solve et coagula*) chiar din prima frază a jurnalului său *Inima mea dezvăluită*: „Despre vaporizarea și centralizarea *Eului.* Aici e totul", amintind de ultimele două faze ale procesului transmutației, anume trecerea de la *citrinitas*, desfășurată sub semnului lui Venus, evocată prin arcana Spânzuratului, opera la galben, epurarea prin evaporare a elementelor, și în fine, *rubedo*, ultima etapă, guvernată de Soare (o prezență recurentă în opera baudelairiană), de fixare a uniunii mistice a mercurului și sulfului, deci de reconstituire a întregului pe un alt plan.

La fel ca alchimiștii medievali, poetul, fin cunoscător al tratatelor hermetice, mai cu seamă al lui *Poimandres*, își va disimula travaliul și căutările sub vălul simbolurilor și alegoriilor, motiv pentru care poemele nu-și dezvăluie toate straturile de sens decât unei lecturi atente și erudite.

Cum spuneam însă, o asemenea abordarea mistico-lirică nu era o noutate în epocă și, în afară de Hugo, deja amintit, mulți alți poeți erau atrași de procesul de purificare alchimic, transpus și în reunirea împreună lucrătoare a contrariilor – Lumină și Întuneric, Bine și Rău, Rai și Infern – fără de care redobândirea purității originare și reconectarea spirituală nu sunt posibile. Fără îndoială, Baudelaire și-a găsit maeștri în Poe, care își așeza povestirea *Eleonora* sub tutela filosofului ezoteric Raymundus Lullus, dar și în poetul inițiat, Gérard de Nerval, cu ale sale *Himere*. Nimic nu e anodin în slova baudelairiană, nici

majusculele (la fel ca la Nerval), nici folosirea repetată a termenului „mistic", totul trimite către simbolistica hermetică și gnostică; dorințele pământene sunt uscate, dar natura mistică, „miezul din tăinuita fire" continuă să miște astre și să aspire la transmutația supremă, în care moartea moare spre a renaște în duh: „Doar Moartea, ca un soare mai nou și mai fierbinte,/ Le va deschide-n floare toți mugurii din minte." („Moartea artiștilor"). Întins până la rupere între Spleen și Ideal, Baudelaire își găsește cuvintele sublimării și mântuirii în tradiția alchimică. Și, pe aceeași filieră, nici rozacrucienii nu sunt departe, cu celebra *Nuntă alchimică* a lui Christian Rosenkreuz, ce descrie ascensiunea spre tărâmurile spirituale superioare. De bună seamă, mai multe dintre poemele baudelairiene, cu deosebire cele solare, scăpate din chinga pesimismului gnostic, conțin imagini sau secvențe ce pot fi interpretate ca o ilustrație alegorică a viziunilor rozacruciene, precum epifaniile din „Înălțare", „Făclia vie", „Zori spirituali", sau împreunarea mistică a Regelui și Reginei din „Moartea amanților", sau „Invitație la călătorie", în care „ambră și flori", „pereți lucinzi" și „adânci oglinzi" vor conversa cu inima „Acolo-n limba ei natală", căci din acele ținuturi îndepărtate își trage seva, peste timp și spațiu, gândirea și simțirea baudelairiană. De altfel, chiar dacă dominanta tonală a poemelor baudelairiene în versuri sau proză e sumbră, tema uniunii ideale și a zborului sub „soarele nou", temă ascunsă în felurite simboluri, le străbate vibratoriu, ceea ce, de altfel, i-a prilejuit memorabile pagini de analiză lui Jean-Pierre Richard[12].

Poate că a venit timpul să privim în alt registru această omniprezentă figură a lui Satan în opera lui Baudelaire. Căci, la o analiză mai atentă, el pare a fi mult mai mult decât stăpânul Infernului, simbol al răului, păcatului și morții definitive. Filosofia ce subîntinde textele poetului francez e mai curând congruentă cu metafizica maniheistă, nu în forma simplistă în care a intrat în conștiința contemporană, ci în aceea profundă a mitului gnostic originar al lui Mani. Fără a intra în detaliile acestei istorisiri complexe, cu multe variante, considerăm că e nevoie de punctarea câtorva elemente care ar permite un ecleraj diferit al scrierilor baudelairiene, tributare religiilor dualiste mai mult decât o dau de înțeles la o privire superficială. În *Epistola fundamentală* a lui Mani aflăm că, inițial, două principii egale și de sens contrar își împărțiseră universul, dar, treptat, Prințul Tenebrelor a început să tânjească după regatul nitescent al Tatălui Luminii. Cu totul inedit e faptul că acesta din urmă trimite cinci dintre fiii săi, conduși de Omul Primitiv, oferindu-i drept hrană arhonților întunericului care, înghițindu-i, absorb și lumina purtată de ei, deci lumea materială, complet obscură până atunci, primește în ea scânteia, ca pe un bob de drojdie ce fermentează până ce împinge regatul Tenebrelor, unde se vor naște Adam și Eva, într-un dans turbionar în urma căruia lumea de jos primește un nou element – moartea, dar și posibilitatea, de aici înainte veșnic deschisă omului, a transsubstanțierii. Această sofisticată metafizică orientală încorporează într-un mit elaborat întreaga drama cosmică umană. Tenebrele noastre constitutive poartă în ele germenele propriei aneantizări, pentru că nu vor mai fi niciodată pure, iar omul păstrează șansa transmutării în lumină, însă numai trecând prin degenerescență, luptă și moarte interioară, prin blasfemie și impietate și negare de sine. *Florile Răului* pun acut și abrupt în evidență această circularitate în sânul lumii naturale,

[12] Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1955; *Poezie și profunzime*, traducere în limba română de Cornelia Ștefănescu, București, Univers, 1974.

din care și omul este parte : „Ochii aceștia de lumină", perechea divină a poetului, trec dincolo de lumina sensibilă, „Ea celebrează Moartea, voi celebrați Trezirea" („Făclia vie"). Cerul și Infernul, Soarele și Luna, bărbatul și femeia, fixul și volatilul, pământul și marea, tot ce stă înscris pe hexagrama alchimică a lui Solomon este parcurs de poet întru atingerea limanului armoniei pierdute și a unității originare. Iar urma acelui întreg mai poate fi regăsită doar prin „corespondențe", prin aceste raporturi de analogie ale căror misterioase resorturi au fost transmise în timp pe căi inițiatice. Baudelaire nu e un inițiat în sensul clasic al cuvântului, nu a străbătut acele etape necesare până la transmiterea unor secrete doctrinare. El cunoaște însă ceea ce doar spiritele poetice înalte pot atinge în momentele de grație ale inspirației, atunci când devin canal suprem de intuiție și înțelegere a nevăzutelor.

Prin urmare, cei care ar fi tentați să opună acestei lecturi marile poeme saturniene ce poartă pecetea gnostică a exilului în trup, într-o lume stâlcită de Demiurgul cel Rău și scufundată în genune, ca în „Albatrosul", „Lebăda", „Dor de neant", între altele, ar trebui să aibă în vedere faptul că toți alchimiștii, chiar și aceia despre care se crede că au reușit să obțină piatra filosofală (de n-ar fi să-i amintim decât pe Nicolas Flamel sau pe Paracelsus) au cunoscut nenumărate momente de chin și îndoială, procesul fiind în sine unul extrem de îndelungat și anevoios, cu mici pași înainte și mulți înapoi, cu descurajări și reluări, ceea ce face că majoritatea temerarilor au sucombat pe cale (unii chiar la propriu). Sentimentul unui prizonierat în mormântul trupului impur și corupt, dezolarea sau revolta în fața tăcerii lui Dumnezeu (de aici „Litanii către Satan"), toate acestea se află scrise în textele hermetismului greco-egiptean, îndeosebi în *Korê Kosmou*, *Asclepius* sau alte texte din ceea ce e cunoscut sub titlul generic de *Corpus Hermeticum*. În aceste scrieri atribuite lui Hermes Trismegistul, tonul general este pesimist, chiar tragic, conștiința omului rupt de plenitudinea divină fiind asimilabilă spleen-ului baudelairian. Așa cum au argumentat convingător Paul Arnold sau Françoise Bonardel[13], luciditatea dureroasă face din poet un „om al limburilor", tânjind după Idealul inaccesibil. Însă, după cum am văzut, punctul cel mai de jos al genunii este și cel din care începe „călătoria" alchimică, după etapa morții simbolice („O, Moarte, căpitane bătrân, e vremea, du-ne"...). Lumea trebuie să se răstoarne, cerul și marea să se unească, binele să se afunde în rău, distrugere și putrefacție, pentru a fi din nou atinsă acea informă *materia prima* din care să se poată ivi acel *nou* după care tânjește poetul. E nevoie, așadar, de traversarea putreziciunii în toate formele imaginabile, căci „florile" spiritului nu se pot deschide dacă Răul nu atinge rădăcinile ființei, dizolvând mai întâi (*Solve*) pentru a reuni apoi părțile risipite în acel Unu al începuturilor (*Coagula*). După ce a parcurs, dureros, cuplurile opozitive ale hexagramei alchimice a lui Solomon (bărbatul și femeia, soarele și luna, ziua și noaptea, activul și pasivul, înaltul și abisul etc.), Baudelaire poate regăsi „armonia" inițială (cuvânt frecvent utilizat de poet, atât în interiorul, cât și în titlul poemelor sale) și poate reface „corespondențele" în plan vertical și orizontal prin raporturi de analogie.

Într-un singur punct – definitoriu pentru originalitatea și intensitatea trăirilor sale – Baudelaire se îndepărtează de concepția despre „marea carte a Naturii" descrisă de

[13] Paul Arnold, *Ésotérisme de Baudelaire*, Paris, Vrin, 1972; Françoise Bonadel, *Philosophie de l'alchimie*, Paris, PUF, 1993.

Fludd sau Paracelsus, făcând și mai obscur sonetul „Corespondențe"-lor, și mai derutant acest „terț inclus" pe care îl născocește poetul. Baudelaire nu iubește Natura și nu crede, sau nu mai crede, că este posibilă o sublimare aici și acum a acesteia, o întrupare a Idealului în realitate, într-o realitate vie, pulsatilă. Și atunci, între o frumusețe rece, „plăsmuită-n rocă", și viermuiala ineluctabilă a creației osândite pieirii, încearcă să găsească o a treia cale, să împingă transsubstanțierea alchimică spre un alt plan de realitate, dincolo de ciclurile vieții și morții, acolo unde poate redobândi unitatea, și implicit întâlni Natura, nu în reproducerea ei mimetică, ci în transfigurarea indusă de limbajul poetic. Versul nu e o oglindă a realității, după cum nici mintea omului nu-l poate cuprinde pe Dumnezeu. Dar poezia poate fi interfața, vârful Turnului Babel care, de data aceasta, ajunge la cer și regăsește limba perfectă a începuturilor.

Stilul

Frumosul nou, născut din acest supliciu al trupului și al spiritului și din încleștarea istovitoare a forțelor contrare, trebuia să fie, pentru Baudelaire, expresia ideii că în artă doar perfecțiunea poate fi acceptată. Așa se explică nu doar lucrul de ocnaș al poetului asupra versului – și puținătatea producției poetice –, dar și numeroasele sale reflecții asupra formei, a unei arhitecturi elaborate, a purității limbii, a conciziei stilistice, pentru ca întregul să reflecte diversitatea, iar aceasta să se regăsească în unitate. Și nu doar chestiunile de principiu l-au preocupat pe Baudelaire, ci și acuratețea execuției, obținută în urma unui travaliu migălos asupra sonorităților și corespondențelor. Totul, de la detaliile prozodice și grafice privitoare la rimă, punctuație, structură a versului, refren, majuscule până la figurile alese spre a-i sluji lirismului particular: mitul, alegoria, analogia, metafora, oximoronul, paradoxul, hiperbola, apostroful, toate aceste instrumente au fost îndelung cumpănite pentru a-i statua rolul de cititor de semne și contemplator implicat. Arta baudelairiană a versului se îngemănează cu știința matematică, într-atât e de importantă rigoarea așezării elementelor pentru ca rezultatul să nu fie doar estetic, ci și un autentic instrument de cunoaștere („Din Numere și Forme nu pot ieși nicând!" – „Genunea").

Organizarea savant premeditată a *Florilor Răului*, mai ales a celei de a doua ediții (1861) indică o înlănțuire tematică și o unitate de concepție, de la primele versuri – un soi de avertisment adresat ipocriziei și netrebniciei împărtășite cu fratele cititor[14] – până la schița de epilog: „*Comme un parfait chimiste et comme une âme sainte./ Car j'ai de chaque chose extrait la quintessence,/ Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or*"[15]. De fapt, această structură circulară, dar nu de cerc închis, ci de spirală, indică o călătorie sub dublu semn contrar – între Plictisul ucigător de spirit și trup și Moartea sinelui corupt și putred, o călătorie săvârșită de (al)chimistul căutător de drum izbăvitor, care îl conduce pe Poet spre Frumusețea cea nouă. „Chimistul" din „Către cititor", identificat cu Satan Trismegistul își transmută cunoașterea către Poetul-chimist, care a izbutit, cu prețul unei călătorii prin moartea interioară, să atingă aurul pietrei filosofale, după cum ne dezvăluie ultimele versuri din

[14] Sau cu cei „aproximativ două sute șaizeci de cititori care reprezintă publicul literar din Franța", cum ironic precizează editorul Auguste Poulet-Malassis în preambulul la ediția din 1866, apărută la Bruxelles.

[15] „Ca un chimist desăvârșit și ca un suflet sfânt. Căci am extras esența din fiecare lucru. Mi-ai dat al tău noroi și l-am prefăcut în aur". (trad.n.)

Călătoria, care încheie ciclul Morții, al 6-lea[16]. în pragul lui 7, cifră a perfecțiunii (Pleroma gnostică), a desăvârșirii unui ciclu, semnificând, potrivit unor doctrine ezoterice, reunirea contrariilor, a materiei cu spiritul, reîntâlnirea Soarelui și a Lunii, începutul omului nou. E pecetea lui Solomon văzută în cele 6 puncte ale sale, dar privită și ca un tot unitar. Pe scurt, este cifra transcendenței care, odată atinsă, nu mai poate fi explicată. Căutarea lui Baudelaire pare să se fi încheiat cu *noul* evocat în ultimul cuvânt al ultimului poem din *Florile Răului*. Cât despre ce înseamnă acest nou și dacă i-a împlinit așteptările, asta numai el o știe.

Dar prin ce mijloace a instalat Baudelaire acel „frisson nouveau", freamătul nou în poezie despre care vorbea Victor Hugo? O primă și vizibilă axă a modernității sale o reprezintă lexicul. Baudelaire introduce în teorie cuvinte inimaginabile anterior într-un asemenea context, cum ar fi „vagon" sau „capac" (de oală), dar și imagini de o forță zguduitoare, uneori de o feroce cruzime vizuală – „Speranța-nvinsă plânge; și, rea, dominatoare,/ Înfige Spaima negrul ei steag în craniul meu." („Spleen LXXVIII").

Pe de altă parte, Baudelaire nu a inovat doar la nivel de poezie, ci și de poem în proză, un gen pe care nu el l-a inventat, dar pe care, dintr-o Cenușăreasă pedantă l-a transformat într-un fenomen de modă și pe care l-a folosit pentru a-și dezvolta o serie de teme, eliberat fiind de constrângerile versificației. E ceea ce a făcut, printre altele cu tema orașului tentacular, spațiu de pierzanie și concupiscență. Important însă este faptul că, spre deosebire de alți scriitori considerați novatori ai limbii, Baudelaire, înzestrat cu un *ingenium* de excepție, nu creează și nu introduce în text neologisme, fanfaronadă superficială care nu l-a tentat decât în chip cu totul marginal, în schimb a fost mereu în căutarea unui limbaj *altfel*, un limbaj al comunicării cu și despre cer și nori și vânt, „al florilor deschise și-al lucrurilor mute" („Pornire-n sus"), un limbaj al corespondențelor și al împreunării holistice, în care „Parfumul, culoare, sunet se-ngână și-și răspund (...) ca niște lungi ecouri unite-n depărtare/ Într-un acord în care mari taine se ascund".

Câmpurile lexicale și semantice sunt ușor de trasat la Baudelaire, căci „metaforele obsedante" din opera sa se rotesc în jurul unor dominante clare, precum limbajul damnării și păcatului, macabrul descompunerii, sau spleen-plictis-melancolie, pe de o parte, respectiv înălțarea, lumina, mântuirea, rugăciunea, sau senzualitatea, de cealaltă parte. Sondarea Răului, lucidă și lipsită de (auto)complezență, vine, așa cum am văzut și dintr-un fond creștin, acela al omului marcat de păcatul originar, viziune agravată și de convingerea, preluată de la Joseph de Maistre, că omul se naște rău, viciat, dar și din nevoia de a atinge cele mai de infame și degradante limite pentru a putea țâșni spre lumină, în nou veșmântata conștiință a căii regale. Așadar, în vocabularul poemelor sale, lexicul teologic catolic se împletește cu noțiuni, imagini și aluzii la felurite tradiții ezoterice circumscrise alchimiei. Aceste moșteniri și căutări complexe sunt răspunzătoare de preferința pentru oximoron (vizibilă chiar din titlul culegerii) și pentru juxtapunerea permanentă a semnelor negativ și pozitiv, a Binelui și Răului, Frumosului și Urâtului, pentru ilustrarea acestor veșnice postulări simultane, „una către Dumnezeu,

[16] „O, Moarte, căpitane bătrân, e vremea, du-ne/ Din țara asta unde ne plictisim, străini!/ Și apele și cerul acum sunt de cărbune/ Dar inimile noastre sunt pline de lumini.// Otrava ta ne-o toarnă drept bàlsam și ne lasă/ Să neafundăm în hăul cel fără de ecou!/ Și dacă va fi raiul sau iadul, nu ne pasă!/ Un singur gând ne arde: să dăm de ceva *nou*!" (*Călătoria*).

cealaltă către Satana", cum spune în *Inima mea dezvăluită*. Doar că Baudelaire, în ciuda celor afirmate de majoritatea exegeților care s-au apropiat de opera lui, nu adastă în dualism, sau nu în accepția tradițională, nu pendulează la nesfârșit între cele două solicitări opuse, ci merge în întâmpinarea amândurora, se pătrunde de ambele pentru a le putea depăși în chip original, trăindu-le, epuizându-le, asumându-le, nu pe rând, ci odată. Dandy-ul baudelairian întruchipează tocmai acest personaj care, departe de a încarna doar o sumă strălucitoare de vicii egocentrice, exprimă și, sau în primul rând, eroismul luptei celui care își acceptă și întunericul și elanurile spre lumină, căutând un răspuns satisfăcător într-o nouă estetică și o nouă etică, el fiind stindardul eleganței sub forma diferenței, căci frumosul trebuie să fie mereu bizar, nu-i așa?, chiar sub forma

urâțeniei și a prostului gust. Nu cultul aparențelor și plăcerea de a șoca o opinie publică încremenită în poncife îl animă pe Baudelaire, sau nu numai acestea, ci disperata nevoie de a trezi niște conștiințe adormite, de a scutura o lene intelectuală și spirituală, complice a alterării umane și societale, îndeosebi prin cultul utilului în dauna artei. Preocuparea pentru frumos, chiar gratuit sau factice, condensează și canalizează energiile creatoare care, în cele din urmă, vor face saltul spre esență.

Acesta este contextul ideatic și estetic în care Baudelaire își gândește limbajul poetic într-un mod inedit, care să-i potențeze forța misterioasă și, sub haine clasice, să configureze o lume care să semnifice pentru fiecare. Dintre toți cei care i-au studiat cu pasiune alegerile și structurările lingvistice, Émile Benveniste a fost, poate, cel mai fascinat de faptul că „ceea ce poetul spune și cuvintele pe care le alege pentru a o spune coincid în chip miraculos"[17], deși nu și-a finalizat cercetările, pe care plănuia să le adune într-un articol și să-l publice în revista *Langage*. Din fericire, numeroasele note și analize extrem de interesante ale lui Benveniste s-au păstrat în manuscris și aduc mărturii prețioase despre întinderea, bogăția și natura singulară a unui demers creativ novator precum cel al lui Baudelaire. Printre altele, lingvistul admite că, prin simpla magie a cuvintelor evocatoare, cititorul accede la o altă realitate, de data aceasta exclusiv ficțională, creată în, din și prin cuvinte (f°283).

Miza principală pare a fi identificarea funcționării specifice a acestui limbaj poetic, pornind de la statutul artei care are drept menire abolirea simțului comun, a denotației așadar, pentru a induce cunoașterea și trăirea unei alte realități, mai adevărată, care ne-ar fi inaccesibilă fără lucrarea creatorului.

[17] Émile Benveniste, *Baudelaire*, ediție și note de Chloé Laplantine, Limoges, Lambert-Lucas, 2011, f°283.

Benveniste pune în evidență originalitatea „gramaticii poetice" a lui Baudelaire, al cărui discurs e deconcertant prin regularitate și unitate clasică. Dacă până și celebrul lingvist se întreba în ce rezidă caracterul inovator al acestui limbaj, sensibil, dar ascuns vederii, cu atât mai dificil este pentru cititorul obișnuit să perceapă ce anume face dintr-un poem un poem, nu în sens generic, evident, ci mai curând în sensul în care îl definește Henri Meschonnic, de inventare a unei forme de viață printr-o formă de limbaj și invers.

Fără a fi ermetic – deși, cum am văzut, a fost puternic influențat de doctrina hermetică –, Baudelaire compară, face analogii, dar nu explică nimic și nici nu descrie, lăsându-i cititorului putința, sau neputința, de a merge cu interpretarea dincolo de planul sonor, prozodic, sau de primă semnificație. Benveniste amintește cu îndreptățire despre capacitatea de evocare, nu de descriere a limbajului poetic baudelairian, care nu numește concret, nu reproduce mimetic, ci sugerează, trimite aluziv, instituind un alt raport cu limbajul decât cel realist, dar și decât cel romantic, evocator și el, dar de atmosferă și sentimente. Sinesteziile baudelairiene nu trezesc neapărat un arhetip al simțurilor, ci o trăire a unor sensuri și idei asociate unor anume forme, culori, parfumuri, sonorități. Poezia lui e prin excelență emoțională în expresie și intelectuală în fond, nu este deloc obiectală, nu înfățișează lucruri sau ființe care există în și prin ele însele, ci doar în corespondențele pe care le stârnesc și în raporturile pe care le generează, mai întâi în plan orizontal, în intertextualitatea internă, mai apoi în planuri verticale, la care accesul este condiționat de erudiția și sensibilitatea cititorului. Fără a fi resimțit doar în dimensiunea sa decorativă – căci Baudelaire nu aderă la viziunea parnasiană a artei, și implicit a poeziei, căreia îi e suficient să fie frumoasă –, acest limbaj poetic îi trezește cititorului avizat sentimentul că indică spre *altceva*, că îl împinge să facă un salt riscant, fără plasă de siguranță, dintr-o zonă de confort în una fără multe repere, dar infinit dătătoare de satisfacții pentru cei care își asumă provocarea.

Cert este că Baudelaire obligă și limbajul critic să-și revizuiască instrumentele de analiză, să le facă mai suple și adaptabile la un tip de discurs care nu se „fixează", care trece dincolo de cuvânt spre câmpul radiant generat de acesta, care nu se supune unei analize tip grilă, oricât de rafinată ar fi aceasta, cum e cazul celei deja amintite, aplicată poemului „Pisicile" de doi dintre cei mai în vogă cercetători ai anilor 70. A rămâne doar în țesătura textuală înseamnă a rata inefabilul acestui univers secund pe care îl creează rostirea, prin forța ilocutorie implicită a fiecărui cuvânt. Limitele grafice și cele sonore sunt încercate și depășite în fiecare poem în parte și în ansamblul volumului. Limba își creează propria realitate, arhitecturată de un sistem de corespondențe pe cât de riguros, pe atât de greu descifrabil. O singură lectură sau audiție a poemelor baudelairiene nu va dezvălui niciodată întreaga bogăție de sensuri, ce se lasă adulmecate puțin câte puțin, ca o esență volatilă rară. Poezia lui Baudelaire e ca un glonț cu explozie internă, vârful e senzorial, limba seduce involuntar printr-o muzicalitate incantatorie, asociațiile verbale farmecă, intrigă, scandalizează, iar odată ce porțile afectului s-au deschis, urmează deflagrația ideilor și mecanismul reflecției se pune în mișcare. Una din mărcile stilistice ale acestuia este aparenta alternativă interogativ-dubitativă, posibilitatea alegerii între doi termeni contradictorii fiind cel mai adesea anulată chiar de poet, prin relativizarea ambilor („Răsari din hăul negru? Cobori din lumi stelare"?, „Sirenă rea sau înger, drăcească sau divină/ Ce-mi pasă

(...)?" – „Imn frumuseții") și țintirea unei unități superioare, dincolo de dialectica aparentă, dincolo chiar de dicotomia formă/sens, depășită de Baudelaire prin integrarea lor indisolubilă.

În cele din urmă, ne întoarcem la vorba lui Proust, potrivit căruia fiecare scriitor este obligat să-și „născocească" propria limbă, la fel cum un muzician adevărat trebuie să-și „găsească" propriul sunet. Iar poezia, mai mult decât orice alt gen, este o limbă interioară limbii, disimulată în faldurile limbajului comun, așteptându-și răbdătoare artistul care să o scoată la iveală. Sunetele și vocabularul unei limbi, oricât de bogată, sunt limitate, dar capacitățile lor combinatorii și noile sensuri ivite din forme sunt, practic, infinite. Baudelaire reușește această individuație singulară, creând o lume alta decât cea comună fără a recurge la creații lingvistice propriu-zise, fără a înșira arhaisme, neologisme sau alte *–isme*. Limba își iese din țâțâni și o nouă realitate crește sub ochii noștri, cel mai adesea sintactic clădită prin juxtapuneri de noțiuni care nu se suportă în coprezență în mod obișnuit. E o limbă străină născută dintr-o limbă cunoscută, o limbă în care intri așa cum intri într-un templu, cu o anume aprehensiune, cu frisonul necunoscutului, cu nerăbdare, cu neînțelegere într-un prim moment. Baudelaire nu a scris mult, comparativ cu Hugo, de pildă, dar îți trebuie o viață să-i înveți limba, să pătrunzi în universul ei deslușind, puțin câte puțin, tainele gramaticii sale. El nu scrie în limba noastră, deși nimic nu le deosebește aparent, scrie în limba lui, personală și irepetabilă, purtătoarea unei experiențe unice, își alcătuiește un sistem numai al lui, cu categorii și funcții proprii, identificabile prin valorizarea contextuală diferită, prin asociații imprevizibile și alianțe noi, prin întrepătrunderea instantanee a multiplelor planuri de realitate, prin întâlnirea năucitoare a lumii concrete cu cea abstractă; iată, de pildă, poetul preumblându-se prin mahalalele arse de soare ale orașului: „De treburile-mi stranii îmi văd cu agerime,/ Adulmec pretutindeni neprevăzute rime,/ Prin vorbe ca prin pietre pășesc împiedicat/ Și-n calea mea descopăr vrun vers demult visat.." („Soarele").

Așadar, valoarea intensă și internă cu care Baudelaire încarcă un cuvânt sau o sintagmă sunt cele care-i definesc valoarea poetică specifică și relativă totodată, pentru că nu există absoluturi numite ca atare, identificate singular, ci doar contexte originale. În fond, nu e o noutate, orice poet demn de acest nume procedează la fel, inventează o limbă care este, prin ea însăși, o semioză diferită. De la nivelul fonetic până la cel semantic, limba poetică baudelairiană se definește prin relația diferențială cu modul de articulare, funcționare, semnificare a limbii obișnuite. Șocul este poetic și poietic, căci cuvântul se naște din nou, chemând o idee, o imagine care, la rândul lor, înlănțuindu-se, determină alte vocabule și așezări inedite, fără a asculta de acea supradeterminare presupusă în genere de utilizarea obișnuită. Ceea ce este formulat într-un vers nu poate fi rostit în afara lui. Poezia baudelairiană ființează în limburile limbajului comun.

2. Franța fantasmatică

Dacă e să vorbim despre Charles Baudelaire și impactul său multiform asupra literaturii române, nu putem să nu evocăm, fie și extrem de sumar, contextul istoric și cultural al Țărilor române în secolul al XIX-lea, pe care s-a grefat această revoluție epistemică globală întruchipată de figura marelui poet francez.

Impresia generală e aceea că societatea românească a acelor vremuri viețuia și se

hrănea spiritual din luminile Parisului, modelul francez fiind covârșitor dominant, înainte de a fi încolțit, concurat și ulterior depășit, pe de o parte de cel german, pe de alta de o contestare a prea puternicelor matrici occidentale și o (re)afirmare a propriei identități culturale, ambele potențate, dacă nu inițiate, pe filiera junimistă. Dincolo de teoreticienii formei fără fond, în frunte cu Titu Maiorescu, și Eminescu se răzvrătise constant împotriva importurilor necontrolate care polarizaseră societatea în două pături distincte: cea de jos, cumva uitată pe drum, sau trasă cu arcanul înainte spre modernitate, și cea de sus, aflată sub influența dominantă a civilizației apusene – sinonimă cu cea franceză, în mare măsură – și care nu izbutea să găsească cea mai potrivită cale de integrare a acesteia în cultura națională, după cum observă cu îndreptățire H. R. Patapievici[18]. Franța era țara unei identități visate, dar și simbol al viciului rafinat.

De fapt, lucrurile sunt ceva mai complexe. E drept că, mai cu seamă după Revoluția franceză de la 1789, un număr deloc neglijabil de nobili francezi s-au răspândit prin estul Europei, mulți dintre ei ajungând și pe tărâm românesc unde, angajați ca profesori de boierii locului, au fost purtători de limbă, literatură, idei politice, filosofice, sociale iluministe. De altfel, și primul ziar apărut în Principatele române („*Le Courier (*sic*) de Moldavie*"), în 1790, era redactat integral în franceză. Cam tot pe atunci apăreau la noi și primele dicționare și gramatici ale limbii franceze, pentru ca sfârșitul de veac și începutul celui de-al XIX-lea să vadă tipărite și primele traduceri din literatura clasică franceză: Voltaire, Montesquieu, Chateaubriand, Fénélon etc., datorate acelorași boieri cultivați. Pe lângă aceasta, domnitorii, cu deosebire cei fanarioți, au adus în țară secretari și preceptori francezi pentru educația copiilor lor, astfel încât putem spune că, vreme de circa un secol și jumătate, până în perioada interbelică, limba franceză a fost modelul elitelor, iar formele intelectuale și instituționale pe care le-a vehiculat au contribuit semnificativ la construcția României moderne. Mitul francez avea toate datele pentru a deveni o veritabilă obsesie în spațiul românesc. În 1907, de pildă, Dumitru Drăghicescu își folosea întreaga forță argumentativă pentru a demonstra că nu există pe lume națiune mai inteligentă și mai desăvârșită decât cea franceză, iar oamenii politici români ai vremii erau gata să împingă țara în Primul Război Mondial de partea Franței doar pentru a nu permite pieirea unei națiuni atât de civilizate[19]!

În plus, influența franceză a devenit încă și mai vizibilă prin scrierile și inițiativele tinerilor intelectuali care își făceau studiile în Franța, de unde se întorceau nu doar cu tipare lingvistice, ci și civilizaționale, pe care le propovăduiau și aplicau, nu întotdeauna novator și integrator, ce-i drept. Ei erau bonjuriștii franțuziți, ridiculizați de Eminescu și Caragiale, între alții, dar tot dintre ei s-au ridicat și cei care au reclădit Moldova și au dat alt impuls nației și limbii române, precum Alecsandri, Cuza, ori Kogălniceanu, contribuind totodată la difuzarea culturii și limbii franceze. Aceasta din urmă a devenit limba folosită de elite chiar și în familie, sau în conversațiile curente, ca să nu mai vorbim de corespondență, politică sau diplomație. În această privință, unii cercetători au vorbit chiar despre un „bilingvism

[18] Horia Roman Patapievici, *Politice*, București, Humanitas, 1996, p. 87.
[19] Lucian Boia, *Istorie și mit în conștiința românească*, București, Humanitas, 2017, pp. 304-305.

franco-român"[20] ce ar fi caracterizat, în secolul al XIX-lea, anumite medii din Țările române, îndeosebi în a doua jumătate a acestuia, când influența franceză își pune amprenta pe evoluția mentalităților, a modelelor ideologice, a instituțiilor, a legislației, a învățământului sau modei și, desigur, a literaturii. În orice caz, putem afirma cu certitudine, alături de Marina Mureșanu, că „francofonia română este ceea ce putem numi o francofonie de tip cultural".[21]

Efervescența francofilă și francofonă nu a fost, de altfel, pe placul tuturor. Dacă Pompiliu Eliade[22] sau Eugen Lovinescu apreciau efectele mai curând pozitive ale acestei influențe, alți intelectuali și scriitori de frunte, precum Eminescu sau Nicolae Iorga, se arătau preocupați de un fenomen care încuraja imitația în cultură, în dauna creației naționale. Dar e simplificator să considerăm că doar lumea mondenă, aristocrația, intelectualii și clasa politică superioară au fost vectorii culturali ai modelului francez, pentru că folosirea limbii franceze depășea, în realitate, cu mult granițele acestei lumi privilegiate, extinzându-se, practic, la întreaga populație mediu educată. Astfel, Legea învățământului secundar a lui Spiru Haret din 1898 consfințea și reconfirma obligativitatea învățării limbii franceze în toți anii de gimnaziu și liceu. Așadar, terenul era deja pregătit pentru trecerea treptată, spre sfârșitul secolului al XIX-lea, a influenței limbii și civilizației franceze de la aristocrație la burghezie, cu o largă recunoaștere la nivelul clasei de mijloc.

Soarta lui Baudelaire în conștiința publicului român a urmat și ea aceste sinuoase unde seismice, când hiperbolizante, când nimicitoare până la aruncarea în uitare, mișcările din sfera politico-ideologică, dar și ecourile în mentalități și mod de viață introducând și ele variabile și nuanțe. La fel, și situația traducerilor directe din limba franceză în limba română a fost șovăielnică în prima jumătate a secolului al XIX-lea, majoritatea tălmăcirilor fiind intermediate de greacă sau rusă. Trebuie spus însă dintru început că, în spațiul românesc, destinul operei lui Baudelaire a stat sub o stea norocoasă. Desigur, numărul traducerilor și retraducerilor din opera poetului este absolut impresionant la nivel mondial, dar trebuie remarcat faptul că și la noi, pe parcursul unui veac și jumătate scurs de la apariția, în revista „Convorbiri literare" din Iași, (1870) a primelor două poeme baudelairiene traduse de Vasile Pogor și până la cea mai recentă versiune aproape integrală, datorată lui Octavian Soviany (2014), asupra cărora vom reveni ulterior, e limpede că această abundență de restituiri poetice spune multe despre pătrunderea lui Baudelaire până în fibra originară a sufletului românesc, vorbind despre convergențe ce depășesc simple mode sau sonorități facile. Din câte am putut constata (fără a recurge însă la statistici oficiale, presupunând că există), Baudelaire a beneficiat de cele mai numeroase și constante traduceri în limba română

[20] Ana Goldiș-Poalelungi, *L'influence du français sur le roumain (Vocabulaire et syntaxe),* Paris, Société des Belles Lettres, 1973, p. 18.

[21] *Les(s) modèle(s) français et allemand dans la culture roumaine*, in *Litterae – magistra vitae. Heinrich Stiehler zum 70. Geburstag,* Carola Heinrich/Thede Kahl (Hg) coord., Frank & Time Verlag fur wissenschaftliche Literatur, Berlin, 2018, pp. 305-322.

[22] Pompiliu Eliade apreciază că această „providențială influență franceză [...] a modelat pentru o bună bucată de vreme gândirea și sensibilitatea românească și poate fi identificată în toate manifestările spiritualității românești, atât în politică, cât și în legislație, atât în literatură, cât și în administrație sau în viața socială." (Pompiliu Eliade, *Influența franceză asupra spiritului public în România. Originile*, București, Univers, 1982, p. 5).

dintre toți poeții francezi. Amprenta poetului asupra literelor românești iese considerabil din cadrele împărtășirii modelului francez, sau din forța radiantă generică a unei culturi dominante, e semn că impactul lui Baudelaire asupra literaturii române e în continuare productiv și stimulant.

Primele influențe

Cum și de ce a rezonat gândirea și stilistica baudelairiană atât de adânc în fibra românească? Putem, oare, vorbi despre un curent „baudelairian" în poezia românească? Probabil că nu. Poetul francez este reprezentantul unei literaturi cu foarte veche și bogată tradiție, care cunoscuse deja forme de mare rafinament și se îndrepta spre o estetică decadentă. În fața ei, stătea o literatură română care, pe sfârșit de secol al XIX-lea și început de secol al XX-lea, abia ieșea din adolescență, căutându-și o identitate proprie. Iar căutarea aceasta trecea, inevitabil, prin explorarea unor modele străine, împletindu-le, mai mult sau mai puțin fericit, cu un suflu autohton. În momentul apariției primei ediții din *Florile Răului*, în 1857, Eminescu avea șapte ani, deci limbajul poetic autohton mai avea de așteptat până să-și afle tiparele definitorii și greu se putea vorbi de un gen liric autentic românesc, acesta șovăind între un clasicism de import și un romantism întârziat.

Fără îndoială, au existat poeți care s-au revendicat de la Baudelaire, copiindu-l cu sârg, dar cei care s-au oprit aici, au dispărut între timp din istoria literară. Însă atunci când sămânța transplantată în pământ românesc a rodit și a dat naștere unor plante puternice, aclimatizându-se, altoindu-se, răsucindu-se uneori, ca la Arghezi ori Bacovia, bunăoară, paradigma baudelairiană s-a vădit un catalizator fertil și inovator. Un rol important în pătrunderea acesteia în conștiința literară românească l-a jucat, după 1867, revista „Convorbiri literare" a societății Junimea din Iași. Rolul ei a fost însă paradoxal, deși misiunea pe care și-o propunea, cum o indică și numele, era aceea de a deschide și promova o „direcție nouă" în peisajul literar românesc. Era, de fapt, o grupare de oameni deosebit de înzestrați, influenți, înstăriți, dar conservatori prin educație și înclinații. Și totuși, mentorul Junimii – conservator și el –, criticul Titu Maiorescu, a fost cel care a menționat pentru prima dată numele lui Baudelaire, dar nu cu referire la creația sa poetică, ci la traducerile din E. A. Poe, preluând din estetica scriitorului american câteva idei, pe filiera franceză, pe care le-a dezvoltat în studiul *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*. Ce-i drept, nu e chiar de mirare această intrare oblică a lui Baudelaire în spațiul românesc, dacă ne amintim că și francezii au făcut cunoștință cu el mai întâi în calitate de critic de artă și traducător al lui Poe. Să adăugăm însă că Maiorescu a intuit forța tăvălugului estetic ce venea de pe malurile Senei și i-a încurajat pe membrii Junimii să traducă din poetul francez. Iar de atunci înainte, vraja verbului baudelairian nu a încetat să irige și să iradieze estetic, existențial, mistic în lirica românească, de la Macedonski la Radu Cârneci și Octavian Soviany, trecând prin Tudor Arghezi, Ion Pillat, Al. Philippide, și atâția alții. Baudelaire a instituit un filtru magic în literatură, iar nenumărații Tristani care au urmat s-au dedulcit la această savoare abjectă și sublimă care a adăugat un gust nou papilei poetice.

Așadar, pecetea baudelairiană asupra poeziei românești nu a fost imediată, dar a fost semnificativă. Curios, ea nu s-a exercitat mai întâi asupra primilor simboliști români, cum ar fi fost firesc, sau prea puțin. A trebuit să-l așteptăm pe Bacovia pentru a regăsi o sumă de elemente de atmosferă și de

structură, nesusținute însă de bogata și ramificata reflecție estetică a lui Baudelaire. Pesimismul bacovian, adesea sordid și apăsător exprimă o suferință cronică, uneori frustă, deși melodică, în vreme ce angoasa baudelairiană are o dominantă spirituală, deși insolită, adesea toxică și mai mereu modelată de formule paradoxale. Desigur, regăsim arome și tușe baudelairiene și la alții, la simboliști mai cu seamă, dar aflăm la aceștia o oprire în planul sonorităților catifelate și a imaginilor sinestezice. În această optică, Macedonski – pe care mulți îl consideră mai curând un teoretician al simbolismului decât un poet simbolist, deși el însuși și-a proclamat insistent această orientare, cel puțin pentru o perioadă, arogându-și chiar merite de precursor european al acestui curent – este esențialmente un romantic vitalist, exuberant, un energetist pe formula vis-voință, cu accente parnasiene și simboliste. Dar, surprinzător, Macedonski nu a avut „ureche" pentru Baudelaire. El are însă meritul de a opera o fuziune între tradiție și modernitate și, mai ales, de a iniția procesul de înnoire în poezia românească glosând convingător pe marginea simbolismului, a marelui poet francez și a destinului sinestezic al poeziei, efortul său teoretic culminând cu celebrul text programatic în care susține, printre altele că „poezia viitorului nu va fi decât muzică și imagine, aceste două eterne și principale sorginți ale ideii" (*Poezia viitorului*, 1892). Iată o punte, sensibilă sau aluzivă, spre Idealul baudelairian în care ființa, trecută prin soarele morții, „al simțului și minții extaz mistuitor" („Corespondențe").

E firesc, prin urmare, în acest context fremătător de căutări și inovație ca poezia lui Baudelaire, alături de cea a lui Verlaine, Rimbaud, sau Mallarmé, între alții, să fi marcat un punct de cotitură benefică în evoluția tematică și plastică a poeziei românești din a doua parte a secolului al XIX-lea și, cu deosebire, asupra modernizării ulterioare a formulelor poetice, începând cu sonetul, care se spiritualizează, se esențializează, câștigă în eleganță. Un fapt ce nu-i scapă lui Vladimir Streinu care, în *Introducere* la ediția Baudelaire din 1968, observă: „... Cât privește imitația și reminiscența, asemenea urme de cult baudelairian, fie uneori chiar în opere de real talent, sunt evidente la poeții noi dintre 1908 și 1914. Atitudini lirice, metafore și adesea versuri necontroversabile trec din *Les fleurs du mal* în poeziile "splendidei generații", cum singuri își spuneau Ion Minulescu, N. Davidescu, Al. T. Stamatiad, Eug. Ștefănescu-Est etc. Dar faptul capital, care distrage cu totul atenția istorico-literară de la traduceri, este asimilarea substanței marelui poet francez prin T. Arghezi și G. Bacovia. Amândoi aceștia preiau în tinerețe unele motive lirice caracteristic baudelairiene, pentru ca la maturitate să se declare personalități originale."[23]

Baudelaire și Arghezi

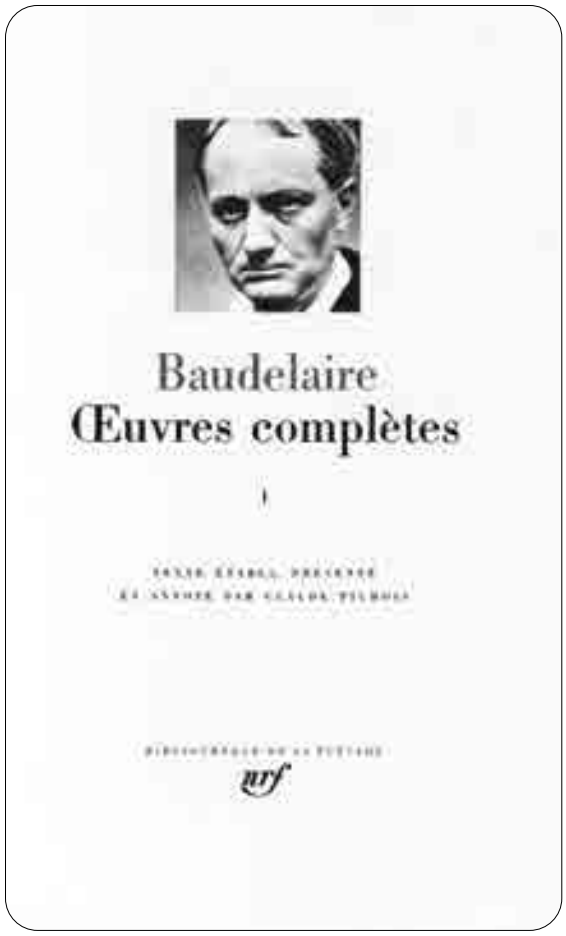
Multă cerneală a curs pe tema emblematicei confluențe în duh între inclasabilul poet francez și la fel de atipicul Tudor Arghezi, la care găsim o bună parte din rădăcinile lui poetice. Este, oare, suficient pentru a-l considera un „poet baudelairian"? Drept e că Arghezi nu și-a ascuns și cu atât mai puțin renegat îndatorarea față de Baudelaire, așezându-și mustirea matură și covârșitor înnoitoare în spațiul românesc direct sub înrudirea spirituală cu marele vrăjitor al cuvântului francez: *Florile de mucegai* sunt direct pogorâte din *Florile Răului*, dar rodul valah își delimitează spectrul specific de putreziciune.

[23] Vladimir Streinu, *Introducere*, în Charles Baudelaire, *Florile răului*, ediție alcătuită de Geo Dumitrescu, București, Minerva, tabel cronologic de Mircea Braga, 1978, pp. XVII-XVIII.

Întâlnim aici acea gheară vibrantă, intensă, violentă, ce scurmă abisuri nietzcheene, din care Urâtul privește strâmb spre înalturile Frumosului, mușcând din puritatea-i serafică și amestecându-și perversa seducție cu inocența-i imaculată, gheară care lasă urme la fel de adânci în sufletele lui Baudelaire și Arghezi. Că vine din cer sau din infern, totuna-i, ispita Răului își tocește colții, iar alchimia verbului își desăvârșește lucrarea complexă în slovele celor doi.

Inițial doar discipol al lui Macedonski, al cărui cenaclu l-a frecventat în tinerețe, Tudor Arghezi avea să preia și să adapteze creator modelul simbolismului baudelairian (din care a și tradus câteva poeme celebre), devenind ulterior unul dintre autenticii creatori ai poeziei române moderne. Spirit la fel de incisiv și nesupus ca și confratele francez, Arghezi își întârzie mult debutul editorial (până la 47 de ani), pentru a se scutura de copleșitoare influență ce-l împiedica să-și găsească vocea proprie. Curios, simbolismul dispare, practic din *Cuvinte potrivite* (1927), fără ca daimonul baudelairian să fie redus la tăcere. Dacă „Un hoit" a fost declicul pentru propria estetică a urâtului, cert e că Arghezi o duce mult mai departe, spre un expresionism pictural șocant, de un grotesc voit scandalos: „ (...) De glezne târâș să-ți atârne/ Ghiulele de capete cârne,/ Rânjite, scrâșnite și nerăzbunate:/ Măceluri, osânde, păcate..." („Blesteme").

Dar dincolo de multiplele și evidentele apropieri, există o disjuncție esențială și existențială între cei doi creatori[24]. La Baudelaire vorbim despre o trăire estetică ființială, o convingere disperată că arta e singura salvare a spiritului uman, unica șansă de ieșire dintr-o natură viciată, marcată de păcatul originar, dar și de desprindere de frumosul perisabil al Naturii, atât de ușor



Ediția Gallimard din 1975

preschimbabil în putregai și hoituri. Doar arta, în veșnicia ei rece, de piatră („O, muritori, sunt mândră ca plăsmuită-n rocă/ (...) Materia eternă și mută o evocă" – „Frumusețe"), ne mai poate justifica existența și îndreptăți privirea spre slava lui Dumnezeu.

Dacă Baudelaire trece prin Urât, adăstând asupră-i, sfârtecând și biciuind, doar cât să-și susțină argumentul, înainte de a purcede spre Frumosul ideal, Arghezi nu împărtășește aceeași conștiință estetică, nu e un metafizician al Răului mundan, nu este un revoltat social și nici nu trage Cerul de șireturi, el este un împătimit meșteșugar, îndrăgostit în asemenea măsură de materia

[24] Diferență subtil analizată de Octavian Soviany în *Baudelaire și Arghezi* (I,II), „Observator cultural" nr. 908, 909, 2 și 9 feb. 2018.

creației sale – limba – încât o scormonește fără răgaz, stăruind asupra unor zone de înțelesuri neumblate, căci „nepoetice", pentru a da la iveală nebănuite nestemate, așa cum divinul diamant se arată lumii după îndelungata metamorfoză a negrului cărbune („Făcui din zdrențe muguri și coroane"... – „Testament"). Există o diferență de nuanță aici: la Baudelaire, Frumusețea nu este concret utilă, dar nu este nici gratuită, perfecțiunea formală fiind semnul înălțării, venind spre a smulge omul din toate condiționările sale bipolare și a-l face să privească *dincolo*, căci *art*-ificialul e superior naturalului prin rigoarea construcției. Arghezi e artizanul perfect, e alchimistul începător contemplând focul de sub athanorul său în care murdăria lumii se amestecă și se topește, dar nu știe dacă și spre ce îl va duce („Carte iubită, fără de folos,/ Tu nu răspunzi la nicio întrebare" – „*Ex libris*"). Desigur, nu poate fi eliminată dimensiunea polemică, prezentă la ambii poeți, și dezavuarea poeziei teziste, de concepție, de mesaj, social, teologic, filosofic, științific chiar, mai cu seamă la Arghezi, care vedea manifestându-se în lirica românească de început de secol XX („Cartea mea-i, fiule, o treaptă" – „Testament") o accentuată tentație de a „înălța" poezia, de a o scoate dintr-o postură pur decorativ-armonică spre a o „înnobila" cu idei. Dar opoziția sa e mai curând reactivă, viscerală, în vreme ce Baudelaire are conștiința clară a fatalității poeziei în sensul etimologic, de *fatum*, ea e prin esență un dat primordial, ambiguă precum oracolele antice, deasupra oricărei idei și concepții prealabile, identificabile, imuabile. Traducerea ei în limbajul comun ține doar de forța de pătrundere a fiecărui cititor, care o actualizează sau nu, complice – „Voi, frații mei, voi, sèmeni, fățarnici cititori!", îi provoacă Baudelaire, ori novice – „Cartea mea-i, fiule, o treaptă", avertizează Arghezi.

Distincțiile sunt firești, dat fiind că Baudelaire venea dintr-o cultură și o limbă care avusese deja câteva secole de aprofundări și ferchezuiri, de despărțire a apelor, în vreme ce Arghezi scria într-un timp în care strămoșii abia ce schimbaseră sapa pe călimară, iar preaplinul existențial acumulat rupea zăgazurile și se revărsa în toate formele ce-i ieșeau în cale. Satanismul, estetica urâtului, cultivarea imaginarului cernit al putreziciunii sunt dimensiuni argheziene clar adaptate după poetica baudelairiană, îi lipsește însă reflecția sofisticată și intransigentă, sistemică și hieratică a confratelui francez. Desfășurarea plastică verbală, căutând impasuri logice și șocuri estetice, este doar vârful unui proces meditativ complex, pururi sfâșietor, căci suspendat *între*, fără mântuire, fără revelația cunoașterii ultime. Orgoliul dandy-ului parizian pălește și moare în smerenia versului, iar natura, universul exterior sunt total subsumate spiritului: „– Blagoslovit fii, Doamne, că este cu putință/ Un leac de curățire adânc, prin suferință,/ Și că această dulce, curată doctorie/ Ne dă învrednicirea la sfânta bucurie.// Eu știu că îl așteaptă în văile senine,/ În rând cu heruvimii preafericiți, la tine,/ Pe cântăreț o strană la veșnicul ospăț,/ Al cetelor de îngeri, și caut să mă-nvăț." („Binecuvântare").

La Arghezi, lucrurile stau cam pe dos, ingeniozitatea sa verbală pare descinsă în linie dreaptă din orgoliosul Iluminism și a sa credință în cogniția umană, exultând mesianic, vital, optimist în fond, într-o familiaritate cu sacrul „pipăibil", străină transcendenței la care aspiră poetul francez. Baudelaire e un mistic răsturnat și un moralist sceptic, asemenea lui Cioran, răul fiind pentru el veșnic prilej de scandal și de urlet provizoriu pansat de frumusețe. Arghezi contemplă răul cu acel fatalism țărănesc, care include păcatul în existența cotidiană,

recunoscându-i inevitabilitatea, fără ca acesta să-i prilejuiască vreo anxietate morală. De aceea, din viziunea arghezian lipsește satanismul ca metafizică și estetică a răului, revolta sa ține mai curând de nietzscheana voință de putere și se apropie de tipul romantic, luciferic, ranchiunos-revendicativ, de încrucișare de arme pentru a tăgădui supremația celestă: „Cercasem eu, cu arcul meu,/Să te răstorn pe tine, Dumnezeu!/ Tâlhar de ceruri, îmi făcui solia/Să-ți jefuiesc cu vulturii tăria" („Psalm 1"). Poate doar în câteva versuri din *Flori de mucegai* atinge poetul român abisurile ucigător-îmbătătoare ale satanismului baudelairian, concentrat de astă dată într-un singur simbol ezoteric major, cel al mâinii stângi: „Când mi s-a tocit unghia îngerească/Am lăsat o să crească/Și nu mi-a crescut –/Sau nu o mai am cunoscut. //Era întuneric. Ploaia bătea departe, afară./Și mă durea mâna ca o gheară/Neputincioasă să se strângă/ Și m-am silit să scriu cu unghiile de la mâna stângă". Intensitatea ideatică trece aici înaintea imperativelor prozodice, într-atât e de important pentru poet să aducă atingere Celui absent și mut prin inversarea ordinii naturale a creației sale de „mână dreaptă" în oglinda anamorfotică a creației umane. Neputința și vulnerabilitatea umană fac din poezie actul ultim de rebeliune, saltul transgresiv care îl poate apropia, concurențial, de divin. Lipsește însă, din încrâncenarea arghezian, acea dimensiune etică și estetică a Frumosului baudelairian, înalt compensator pentru tragedia nașterii umane, în care poetul aruncă lumea, pe Dumnezeu și pe sine. Și mai cu seamă, Arghezi ratează scânteia întâlnirii, exacerbând distanța. Or, tocmai apropierea de Alteritate, până în punctul în care negația dual riscă să dispară, constituie un exercițiu vertiginos și riscant, căci la această periferie a ființei care fuge de sine se creează spațiul vid al experienței mistice apofatice. Absolutul se instalează acolo dacă ești pregătit să aștepți manifestarea Totului în absența lui Dumnezeu. Negativitatea cea mai radicală lovește atunci și ființa umană și Ființa supremă, de care te poți apropia tocmai pentru că nu mai este definită de niciun atribut care să o pozitiveze, deci să o facă atributiv inaccesibilă.

S-au întâlnit însă cu adevărat cei doi creatori în modernitatea transpunerii tectonicii eului liric, în percepția și redarea acelei disonanțe (de care atent s-a ocupat Hugo Friedrich în *Structura liricii moderne*), ce i-a condus spre estetica urâtului și a răului. Omul ezită indiscutabil, deși în grade diferite, între idealul înalt și fascinația răului, între odihna simțurilor și abuzarea lor, dar la Baudelaire și Arghezi disonanța aceasta nu traduce o opoziție ireductibilă, ci mai curând o modalitate indirectă și mai cuprinzătoare de expresie a unei ambivalențe funciare. Nu e vorba, așadar, doar de ambiguitate, ci de piscul acesteia, de locul unde contrariile se întâlnesc și coexistă. Dacă, ulterior, se izbutește saltul spre un alt nivel de înțelegere și realitate, e cu atât mai bine. Blândețea și explicațiile graduale nu ajută în situațiile limită. Pentru ca voalul să cadă de pe ochi, e nevoie de un șoc, totodată etic și estetic. Atacul asupra unei limbi literare și a unei societăți înrobite progresului trebuia să fie total și brutal, dar regăsirea sufletului care se înstrăina și dezmorțirea spiritului care se atrofia în vulgaritatea modernității aveau nevoie de o nouă ancorare pe măsura forței destructive. Și aceasta s-a tradus prin paradoxul valorizării estetice a urâtului și a răului, cu puterea agresiv seducătoare a unei noi frumuseți născute din impactul cu fața negativă a lucrurilor, inclusiv prin evocarea diabolizatelor paradisuri artificiale generate de drog și alcool.

Prin dubla potențare a răului natural, instinctual, și a urâtului creat de rațiune, sub cupola desăvârșirii artistice, poezia răspunde limitării realului. Există, la Baudelaire (și într-o mai mică măsură la Arghezi), o plăcere voluptuoasă a instigării extreme, apoi a damnării, dar satanismul său este, în fapt „pajura", cealaltă față a aspirației spre un ideal complex, și strigătul victoriei asupra banalității răului. Căci păcatul major al modernității (pe care lesne l-am putea extinde asupra postmodernității) e acela de a nivela, de a relativiza prin mediocritate în egală măsură binele și răul, frumosul și urâtul. Și atunci, mai degrabă abisalul decât sterpul. Și cum să cunoști până la epuizare sufletul omenesc dacă nu ești discipol al lui Satana? Înnebunitoare dilemă... Avânt și derelicțiune, ambele sunt posibile în duhul fosforescent ce iese din clondirul magic în care s-a strâns fluidul greu și damful clocit dinainte de sublimare – „Le spune amintindu-ți al meu dor/ Că ți-am păstrat esența divină, absolutul/ Din taina descompusului amor" („Un hoit")

Așa cum inspirat scrie Tatiana Rădulescu, dincolo de tot excesul sau artificiul ce i s-ar putea reproșa, „cuvintele de acută plasticitate ale lui Tudor Arghezi au indicat o zonă de alarmă a sensibilității, un teritoriu minat cu aură toxică și insolită"[25]. Poți păstra de la el voalul cernit al zbaterii, chipul frumuseții ideale, poți rămâne în limburi, între ele, sau poți privi dincolo, spre ceea ce doar lasă să transpară. Fiecare cititor își va găsi răspunsul în funcție de ceea ce caută. Din fericire pentru sănătatea spiritului, Baudelaire nu a fost niciodată *estetic corect*! De fapt, până la Baudelaire, arta nu se putuse desprinde, elibera de Frumos, în vreme ce Frumosul putea, există în natură, de pildă. Deodată, ne-am trezit cu Urâtul în brațe, ca sursă de inspirație și de teorii estetice. Firesc, cugetele s-au tulburat, dar poezia lumii s-a îmbogățit infinit. Frumosul nu a încetat să existe ca *prana* a artei, dar nu mai avea un statut de exclusivitate, Urâtul fusese recunoscut ca cel puțin la fel de capabil să exprime adevărul vieții, realitatea internă și externă. Sinceritatea absolută, pe care poezia o revendică, nu se poate sprijini doar pe cer albastru și pe gemete delicate; e nevoie și de duhoare de sulf și de schelălăieli netrucate. Explorarea sufletului omenesc se face urmând ambele axe ale polarizării implicit prezente în creație, nu doar hoituri și strigoi, sau vis și ideal. Marea revoluție baudelairiană constă în riscanta asumare a opoziției lor radicale, în aceeași mișcare, în același timp, întru unitatea cunoașterii.

Înrâuriri contemporane

Nu echilibrul stabil, încremenit în propria-i perfecțiune poate fi detonator în artă, căci aceasta trebuie să tulbure necontenit prin straniu, prin inedit, printr-o defamiliarizare constantă care să plaseze cititorul (sau privitorul) într-un echilibru fragil, efemer, veșnic primejduit, mușcat de lucrarea Urâtului și Răului. Arta trebuie să aducă mereu ceva nou, fie prin propria-i alcătuire intrinsecă, fie prin polisemia lecturilor pe care le suscită. „O carte", puncta Cioran în *Sfârtecare*, „trebuie să adâncească răni, să le provoace chiar. O carte trebuie să fie o primejdie."

Poezia românească din anii 1960-1970, care a regăsit în bună măsură valorile interbelice, nu pare să-și fi aflat un model autohton major. Momentul Eminescu e devenit repede copleșitor și greu de valorificat altfel decât epigonic. În schimb, marii poeți francezi moderni au găsit mereu ecou în sufletul

[25] Tatiana Rădulescu, „Eseu despre Charles Baudelaire", în *Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, modele pentru scriitori români contemporani*. O anchetă literară de Simona-Grazia Dima și Aurelian Titu Dumitrescu, București, Editura Ministerului Administrației și Internelor, 2006 , p. 187.

poeților români, ba chiar și în al prozatorilor sau eseiștilor. Baudelaire, Mallarmé, Valéry au introdus un element în plus de modernitate, foarte apreciat pe meleagurile noastre în acea vreme, anume intelectualismul. Iar aici, drumurile se despart, căci abstractizările și luciditatea obositor de nemodulată a căutătorilor de „azur" și perfecțiune înghețată au prins mult mai puțin decât sinceritatea bolnavă, înșelată, căzută, dar atât de omenesc sensibilă a lui Baudelaire, îngemănată cu acea frumusețe incertă, care nu e nici virtute, nici păcat, ci doar o promisiune a *ceva* ce nu va căpăta nicicând trup deplin și sens ultim, acea frumusețe deschisă, impudic oferită, perversă și contradictorie, desăvârșită doar în expresia perpelirii de sine.

Poate e o impietate, dar fie-ne permis să considerăm că influențele ușor detectabile ale poeticii baudelairiene la Arghezi, Bacovia și alți câțiva poeți români țin mai curând de o zonă a facticelui și percepției imediat senzoriale, fără o reală atingere cu ființa de profunzime a poetului francez, aceea care vibrează pe coordonate greu accesibile. Oricum, despre ei s-a scris și se va mai scrie, probabil. Așa încât, dacă îndrăzneala nu e prea mare, am continua afirmând că singurii scriitori români care au cu adevărat dreptul să revendice o filiație baudelairiană sunt cei care, aidoma lui, au trăit și scris sub semnul și în intimitatea lui *Heautontimorumenos*, anume Cezar Ivănescu și Emil Cioran. Călăi de sine, de-a pururi pedepsindu-se pentru că nu mai sunt „la trup curat" („Amintirea Paradisului"), împărtășind pasiunea pentru Poe și plăcerea sfidării conformismelor, scrâșnind din dinți într-o carne prea strâmtă, invocând primatul esteticii pure, blestemând legea morală distrusă și tânjind după reîntregirea în unitatea originară, șfichiuind aforistic și urlând în taină, poate doar ei au făcut-o cu acel amestec imposibil și fascinant de stiluri extatice, pulsiuni neostoite și paradoxală inocență baudelairiană.

Așa este Cezar Ivănescu, parcă portretizat cu anticipație de mentorul său francez: „Ca un sălbatic înger ce biciuiește sori" („Călătoria")... În poezia sa, deși muzicalitatea clasicistă îl atrage fără tăgadă – detesta postmodernismul din rărunchi – nu s-a oprit definitiv asupra niciunui tipar unic, mergând mai curând spre acea formă de artă sincretică din zorii literaturii, în care cuvântul se împreunează cu incantația și cu muzica. Au și asprimea curată a rostirilor eline vechi, și dulceața gravă a reveriilor romantice, și tonuri elegiace, sparte de ruperi tonale bruște, nuanțe de altundeva – în timp și spațiu. „Timpul, noi îl știm, nu se măsoară, / îl căutăm prin spini, prin iarba verde, / într-un mușuroi care se mișcă..." („Metanoia"). Printr-o beție de spasme și extaze, prin elipse, imprecații sau bocete, Cezar Ivănescu atinge uneori acel ceva în fața căruia cuvintele se epuizează și tac, în care lacrimile curg înăuntru, iar incurabilul devine voluptate. În sângele lui cu multiple culori și origini, aceste diferite „forme de sete a ființei" capătă, ca la Baudelaire, sensul unei călătorii spirituale totale. Nu e ușor de conciliat spiritul vagabond al strămoșilor cu neliniștitoarea imobilitate moldavă, meditația sfârtecătoare cu bovarismul diletant, estetic și epicureic, dar în egală măsură cerebral și senzitiv. Măcinat de același daimon iscoditor și neostoit, poetul trece ușor de la meditație la senzație, de la proiecții abstracte și fragmente interogativ la intense trăiri sincretice și rezonanțe mnemonice. Ecou baudelairian, obida – aparent iconoclastă – traduce de fapt o gândire în fierbere, vulnerabilă, care a găsit în această disonanță aporetică care este paradoxul cel mai bun mijloc de a eschiva inevitabilul: „Nu-s nici viu și nici nu-s mort,/ dar mă strânge trupul tot! [...]/am zăcut bolnav în tine,/ dar acum

zăresc lumine,/Soarele s-o înalța,/vine moartea și mă ia,/Soarele s-o înalța,/vine moartea și mă ia!" („Bucuroasa moarte")

Incantațiile lui Cezar Ivănescu amintesc de unul dintre Proiectele de prefață la *Florile Răului*, în care Baudelaire scrie că „ritmul și rima răspund în om nemuritoarelor nevoi de monotonie, de simetrie și de surpriză", poezia reflectând astfel dualitatea noastră structurală. Chiar dacă rima e adesea simplă, uneori chiar ștearsă, strofa are, la acești poeți, la fel ca la Bacovia, de altfel, o muzicalitate implicită, aeriană, îngăduind lecturi apofonice, cu schimbări de timbru potrivit interpretării privilegiate, care accentuează fie o stare de melancolie întremătoare, fie una de deznădejde acută. Constantin Noica consideră că, dacă poporul român nu are vocația filosofiei, este pentru că, poate, nu cunoaște cu adevărat problematica devenirii, limba română neavând de altfel un termen propriu pentru această noțiune. Lui Cezar Ivănescu nici nu-i trebuie un nume, are deja o imagine a propriei deveniri întru ființă: „(...) Rimaya/ Și-n numele ei voi pluti/ Ca un sicriu de nufăr/ Până ce mă va opri cu pieptul o lebădă!" („*Rimaya*")... poate chiar acea lebădă baudelairiană „grotescă și sublimă, de-un dor puternic roasă".

Cezar Ivănescu este, la rândul său, în căutarea acelei obârșii în care se unesc spiritul și materia, acea realitate unificată subiacentă, sumă a tuturor potențialităților, din care totul emerge și la care totul se întoarce. Și el, ca și Cioran, și ca Baudelaire înaintea lor, experiază abisul de sub tălpile noastre, pentru că, așa cum spunea Șestov, orice gândire profundă trebuie să înceapă cu disperarea. Abisul e cel al pierderii certitudinilor dobândite prin educație, prin moștenire, căci, păstrându-le, vom fi în permanență confruntați cu problema sensului ultim și, prin urmare, cu nonsensul existenței. Teologia o evită prin gândirea apofatică. Scriitorii, prin paradox.

Heautontimorumenos. La Cioran, referințele directe și aluziile la opera lui Baudelaire denotă o înrâurire de netăgăduit a marelui poet francez asupra gânditorului român, dezvăluită, de pildă, în *Ispita de a exista*: „Maeștri în arta de a gândi împotriva lor înșiși, Nietzsche, Baudelaire și Dostoievski ne-au învățat să punem preț pe risc, să născocim noi suferințe, să dobândim existență prin ruperea de propria ființă." Cioran dovedește cu prisosință că frontierele generice sunt fragile și permeabile când experiențele intelectuale și estetice sunt împărtășite, când chinul răului și al plictisului dă naștere unor forme-gând similare, pe fondul acutei conștiințe a ruperii de divinitate.

Dincolo de voluptuoasa sfârtecare de sine și de imprecațiile la adresa unei divinități vinovată de a fi lăsat răul să intre în lume prin ieșirea din Unu (divinitate de care Cioran se apropie mai curând pe filieră gnostică și mistică, cu accente budiste și taoiste, iar Baudelaire, mai degrabă prin integrarea tradiției hermetice și alchimice, pe fond, tot de inspirație gnostică), îi reunește o egal dureroasă și necesară trăire a plictisului, adesea sinonim cu urâtul românesc (diferit de urâțenie). Plictisul este un concept central al operei cioraniene, mai mult decât la orice alt scriitor român. Sensibil la acest „produs coroziv al obsesiei timpului", Cioran nu se dezminte și-i inculcă plictisului o postulare ambivalentă, ca tuturor celorlalte obsesii ale sale; când „reverie *pozitivistă*" (*Silogismele amărăciunii*), când doliu al conștiinței separate, revelație a vidului și uscare a delirului care secretă viața, statutul plictisului oscilează între sublim și vulgar, înclinând însă spre materialitatea duratei, omul și timpul împărțindu-și pustiul. Desigur, nuanțele acestei „substanțe a vidului" (*Amurgul gândurilor*) – care îl va conduce pe Baudelaire spre „idealitatea vidă" (H.

Friedrich) a frumosului – înflorind în melancolie sunt multiple și fiecare dintre cei doi creatori le dezghioacă pe îndelete. Și Cioran și Baudelaire știu că răul lucrează prin suferință, plictis, neiubire, teamă de moarte, că melancolia e incurabilă și că fulgurațiile frumuseții nu spulberă ordinea metafizică a răului, dar pot opri timpul într-o clipă cât o lacrimă care pansează rana ființei. Arta în general, muzica în special și armonia versului cu deosebire sunt capabile de o dematerializarea a reflexiei lumii răsturnând-o în interior, unde omul poate întrezări un chip ce poartă chemarea paradisului. Când „ca inima în tremur vioara tainic plânge" („Armonie de seară"), înțelegi că frumusețea nu va salva lumea, dar că muzica îți oferă „incurabilul ca voluptate" (*Cartea amăgirilor*). Nici intelectiv, nici afectiv, universul celor doi creatori este pururi *defectiv*, absența pe care o indică doare ca o plagă supurândă, dar până la urmă, doare a viață, nu doare a moarte.

BIBLIOTHÈQUE CONTEMPORAINE

CHARLES BAUDELAIRE

LES FLEURS DU MAL

M · L

PARIS

1869

A treia ediție, care apare în 1869, la Paris

Dar grija pentru forma-gând se manifesta în egală măsură în cotidianul lor, unde cuvântul lupta în continuare cu entropia. După spusele lui Théophile Gautier, din prefața la prima ediție postumă a *Florilor Răului* (1868), Baudelaire avea mereu grijă, în discuții, să modifice timbrul și intensitatea fonemelor, pentru a le scoate chiar și atunci din grilajul limbajului curent, pentru a soma Verbul să-și stoarcă cele mai neobișnuite valențe expresive: „Își cântărea frazele, nu întrebuința decât cuvinte bine alese, și pronunța anumite vorbe într-o manieră particulară, ca și cum ar fi vrut să le sublinieze și să le dea o importanță misterioasă. Avea în voce italice și majuscule inițiale." Conceptele introduse de majuscule – Plictisul, Viciul, Păcatul, Prostia, Natura, Adevărul, Frumusețea, Eternitatea, Trezirea etc. – semnalizează jaloanele esteticii și eticii sale personale, generând câmpuri semantice care se intersectează de-a lungul întregii opere.

Caligramele invizibile ale glasului poetului și organizarea scrupuloasă a ideilor în raport cu limbajul ne conduc congruent spre o afirmație a lui C.D. Zeletin din studiile de mare finețe pe care le consacră lui Baudelaire, în care susține că trăsătura stilistică cea mai însemnată a liricii sale „rămâne aticismul, epitet ce întrunește în el puritatea, precizia, finețea și concizia"[26]. Am merge încă și mai departe, apropiindu-i pe Cioran și Baudelaire printr-o figură eliptică – brahilogia – care nu urmărește doar linia eleganței și concentrării verbale, ci și incorporarea oscilațiilor semantice, a

[26] C.D. Zeletin, „Spiritul baudelairian", în *Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé*..., op. cit., p. 268-269.

dinamismelor paradoxale care se actualizează și se virtualizează unul pe altul pentru a crea iluzia unei resorbții a contradicției. În fond, ce poate fi mai scurt și mai dens decât gândirea și, în consecință, expresia paradoxală? Laconismul este semn de încordare și contracție maximă, eruptivă a ideii, mai ales când autorul este el însuși subiect și obiect simultan: „Să nu fie Dumnezeu starea de eu a neantului?", se întreabă retoric Cioran, această stare ideală în care conștiința, eliberată de toate imaginile sale, nu mai vede decât nimicul, iar acest nimic este tot, prezență totală fără obiect, vid plin, stare de grație ce rezolvă contradicțiile esențiale ale omului care își trăiește atunci aneantizarea supremă, negarea de sine în El. „Gustul concentrării productive trebuie să înlocuiască, la omul maturi, gustul irosirii", precizează Baudelaire în Rachete. Formulele lui izbitoare sunt însă de găsit mai curând în poeme, acolo unde laconismul izbirii contrariilor atinge vârfuri ce, paradoxal, limpezesc rostirea, scutind-o de explicații: „Sunt rana și cuțitul crunt,/(...) Victima și călăul sunt." (*Heautontimorumenos*).

Iată cum eul devine loc de manifestare a diaforei, a unui hiatus scobit în sânul subiectivității, neputându-se cuprinde integral, prizonier al unei absențe și absent din ceea ce ar trebui să-l constituie identitar. Dislocarea unității interioare și proximitatea inconfortabilă a neantului îi aruncă pe Baudelaire și pe Cioran într-un neloc intermediar, un *între* cu picioare de plumb, din care doar deriziunea universală, hohotul de râs satanic sfidându-l pe Dumnezeu, îi poate smulge vremelnic. „Nu-s oare eu un fals acord/Dintr-o divină simfonie,/Ros de-o vorace ironie/Pe care peste tot o port?" (*Ibidem*). Luciditatea nu face casă bună cu credința dogmatică, devreme ce „Verbul Întrupat n-a râs niciodată" („Despre esența râsului") și atunci doar deriziunea profanatoare poate amâna căderea, ironia brahilogică a învinsului care înnebunește râzând. „Râsul e satanic, e deci profund omenesc. El e, la om, consecința ideii propriei sale superiorități; și, într-adevăr, de vreme ce râsul este esențial omenesc, este esențial contradictoriu, adică e totodată semnul unei măreții infinite și al unei nimicnicii infinite, nimicnicie infinită față de Ființa absolută a cărei noțiune o posedă, măreție infinită față de animale". Cioran e aproape de această viziune a râsului ca facultate diaforică prin excelență, dezvoltând chiar o formă de estetică a intervalului, care menajează un loc de cinste ironiei. Omul modern își depășește destinul tragic nu asumându-l, lăsându-se zdrobit de aceasta, ci detașându-se de el prin râs pieziș. Găsim aici o abordare relativizantă, ostilă fosilizării și stagnării, un refuz al unanimității estetice și morale, o indeterminare critică permițând unor noi forme artistice să înflorească și să pună sub semnul întrebării arta, limbajul, universul întreg. La fel ca la Baudelaire, ironia reprezintă o formă de libertate negativă, Cioran îndurând această impertinență a spiritului cârtitor care încearcă să-și iasă din țâțâni ca pe un blestem; după cum dezvăluie în *Sfârtecare*: „Ironia vine dintr-o dorință de candoare dezamăgită, neîmplinită, pe care eșecuri repetate o înăcresc și o înveninează. Ea se întinde în chip fatal la-ntregul univers; și dacă lovește mai cu seamă în religie, subminând-o, este fiindcă resimte în taină amărăciunea de a nu putea crede."

Timpul e un blestem, dar urâtul, ca obiectivare aproape carnală a duratei de umplut reprezintă comparativul său de superioritate în rău. În vreme ce timpul curge, chiar dacă spre infern, plictisul/plictiseala e o secreție de timp mort, al cărui imobilism, de veșnică întindere, sufocă orice veleitate de convertire în vid hrănitor. „Timpul este crucea pe care

ne răstignește plictiseala" afirmă Cioran, în ecou îndepărtat la baudelairianul „Spleen": „Nimic nu-ntrece-amarul acelor zile șchioape,/ Când, sub ninsoarea vremii ce stă să ne îngroape,/ Urâtul, rod al tristei, nepăsătoarei firi/ Ia-nfățișarea unei cumplite nemuriri." La fel ca Baudelaire, Cioran practica estetica a supralicitării, incluzând plictisul într-un fel de rugăciune răsturnată, împingând sacrilegiul până la a-l ridica la rang de divinitate echivalentă, prin recursul la majusculă: „Aș vrea să strig și eu "Tată", dar spre cine, când Plictiseala este ea însăși o divinitate?" (*Ibid*., p. 955) Atracția splendorii tulburi, împărtășită de cei doi creatori, are iz de temporalitate gnostică, iar aceasta se sparge în prezentul ce stă sub semnului plictisului. Căci există timpul perfecțiunii inițiale și viitorul sufletelor trezite. Dar prezentul nu e decât uitare, clocire, descompunere. De fapt, „Între Plictis și Extaz se deapănă întreaga noastră experiență privitoare la timp" (*Silogismele amărăciunii*), conchide Cioran, frate deloc ipocrit al lui Baudelaire, care, în felul său, îi definea pe amândoi: „De mic copil am simțit în inima mea două sentimente contradictorii, oroarea vieții și extazul vieții. Tipic pentru firea unui leneș nervos." (*Inima mea dezvăluită*) Urâtul e un sentiment, nu o absență a sentimentului, nu e nici indiferență, nici apatie, este conștiința vieții moarte, dezgustul în fața prostiei și cruzimii umane: „Ceea ce numiți nepăsare nu-i decât resemnarea la deznădejde", scrie Baudelaire în eseul lui despre Théophile Gautier. În cazul lui, ca și la Cioran, urâtul e consecința unei sensibilități tocite, contaminată cu imaginea morții și cu evidența torturantă a absenței supreme.

Fără îndoială, se poate spune că și poezia ultimelor decenii poartă urme reperabile ale influenței poetului francez, în măsura în care cultivarea hidosului, a urâtului, a descompunerii pot fi considerate mărci baudelairiene în afara oricărui rost spiritual, a oricărui program estetic. Dar sunt și excepții remarcabile, precum asumata înrudire cu „Președintele Baudelaire", pe care o evocă Nichita Stănescu în poemul cu același nume. E un poem curios, postmodern și (auto)ironic, totodată o reverență la adresa marelui înaintaș, alături de care poetul român deplânge „situația jalnică a albatroșilor/și rărirea în lume a codrilor de simboluri,/degradarea cuvântului și versul alb", dar o face tocmai în versuri albe, marcând astfel și o distanțiere emblematică față de un maestru de necontestat, dar a cărui prezență însuflețitoare s-a estompat deja, dovadă brațul scheletic așezat, de două ori, pe umărul urmașului, semn de „întărcare" progresivă a discipolului, de schimbare a paradigmei formale.

Și totuși, e remarcabil faptul că nici astăzi, la 200 de ani de la nașterea sa, într-un context literar românesc și european dinamic și eterogen, resursele iradiante ale poeticii baudelairiene nu s-au stins și nimeni nu s-ar considera diminuat – dimpotrivă! – de o eventuală apropiere de marele înaintaș. Este, probabil, una dintre caracteristicile verificabile diacronic ale geniului care va reprezenta mereu o fațetă a timpului care îl citește prin propriile grile, exigențe și așteptări. Dincolo de considerentele sulfuroase care îi definesc biografia, tensiunea ideatică, drama postulărilor antinomice, grozăvia trăirilor extreme și splendoarea clasică a versului melodic oferă în continuare o viziune insolită asupra raportării la sine, la celălalt, la lume, și inegalabile lecții despre stil și arta poetică, pentru că mișcarea ei lăuntrică, la fel ca Ars Magna din care purcede, nu poate cunoaște încheierea, desăvârșirea. Sau nu în lumea aceasta.

„Și-acum vedeam, plin de mândrie,/ Cum în tabloul meu încape/ O molcomă monotonie/ De marmură, metal și ape" („Vis parizian"). ▪

TUDOR NEDELCEA
Scriitor, cercetător științific
Writer, scientific researcher
e-mail: tudornedelcea2006@yahoo.com

Eminescu, Kogălniceanu și „cestiunea Dunării”

Abstract

După Războiul Crimeii și Pacea de la Paris (1856), a fost înființată Comisia Europeană a Dunării, cu sediul la Galați, pentru a supraveghea libera circulație pe Dunăre. De la înființare s-au purtat discuții în jurul managementului problemei dunărene, au apărut divergențe, Imperiul Habsburg/ Maghiar având pretenții hegemonice. Eminescu a scris în repetate rânduri despre această „problemă”, arătând că M. Kogălniceanu a vorbit obiectiv pe acest subiect.

Cuvinte-cheie: *Eminescu, M. Kogălniceanu, problema Dunării, drept internațional, Imperiul Habsburgic / Ungar*

After the Crimean War and the Peace of Paris (1856), the European Commission of the Danube was established with headquarters in Galati to supervise free movement on the Danube. Since its establishment, discussions have taken place around the management of the Danube issue, divergences have arisen, the Habsburg / Hungarian Empire (not being a riverside) having hegemonic claims. Eminescu wrote about this "issue" repeatedly, pointing out that M. Kogălniceanu spoke objectively on this subject.

Keywords: *Eminescu, M. Kogălniceanu, the Danube issue, international law, the Habsburg / Hungarian Empire*

„România este sentinela Dunării, în interesul îndoit al independenței sale și al siguranței Orientului”.
Eminescu

În politica externă a Principatelor Române, ulterior a României, o importanță deosebită a fost acordată „cestiunii Dunării”, care privea înființarea, componența și atribuțiile Comisiei Europene a Dunării, ulterior a Comisiei mixte a Dunării de Jos, compusă din statele riverane. După încheierea Războiului Crimeii și semnarea Tratatului de pace de la Paris (18/30 martie 1856) s-a înființat Comisiunea Europeană a Dunării cu sediul la Galați (Anglia, Franța, Imperiul Austro-maghiar, Prusia, Rusia, Regatul Sardiniei și Imperiul Otoman) spre a supraveghea libera circulație pe Dunăre, dar mai ales pentru transportul cerealelor în interesul puterilor europene, interesate de

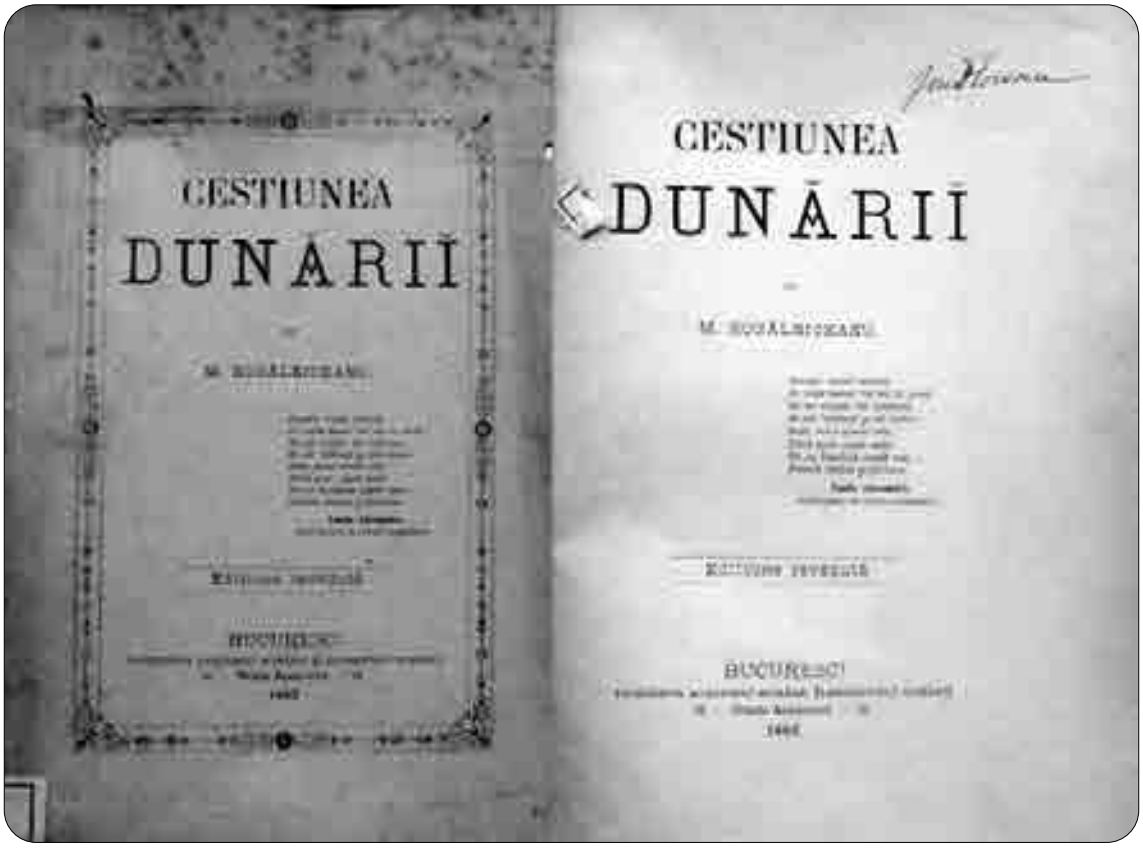
acest comerț. Discuții aprinse s-au purtat asupra participării Austriei în această comisie. Intelectualii români, fie ei demnitari sau simpli observatori, s-au implicat benefic. N. Callimaki-Catargi publică bilingv (română și franceză) volumul *Appendice au livre vert sur question du Danube. Appendice la cartea verde română asupra chestiunii Dunării* (Paris, 1881).

Dar, cel care a tratat la modul exponențial această problematică a fost Mihail Kogălniceanu (6 septembrie 1817 - 20 iunie 1891), într-o carte apărută în două volume, *Cestiunea Dunării* (București, Tipografia Academiei Române, 1882; ediția a II-a, revăzută a apărut în aceeași editură și în același an). Această carte a trezit, cum era de așteptat, interesul lui Eminescu, care publică un editorial în „Timpul”[1], imediat după apariția cărții. „Conservatorul” Eminescu despre liberalul Kogălniceanu! Eminescu dovedește încă o dată că pune interesul țării înaintea celor partinice, că are în vedere personalitatea și aportul acestuia la progresul național. De altfel, Eminescu se declară el însuși liberal: „*Credem că destul am vorbit despre liberalismul nostru adevărat și sincer [...] trebuie ca cetățeanul să vază că fără muncă și capitalizarea ei, adică fără economie, nu există nici libertate* [...] Suntem deci liberali în puterea cuvântului, dar nu înțelegem ca cineva, exploatând idei liberale*, amăgind mulțimrea, promițându-i munți de aur și râuri de lapte fără muncă să ajungă în fine a exploata acea mulțime chiar și a o conduce din rău în mai rău*”[2]. El a criticat dur „*aripa roșie*” a liberalilor, simpatizanți ai doctrinei marxiste.

Pentru Kogălniceanu, Eminescu avea o prețuire specială: pentru scriitorul, istoricul, omul de stat, cu personalitate și verticalitate, românul patriot în sensul cel mai adânc al cuvântului. O spune în articolul citat cu deplină claritate: „*Oricâte imputări ar avea cineva de făcut omului de stat de la 2 mai*[3]*, un lucru nu i-l poate contesta nimenea: claritate de vederi, judecată cuprinzătoare, sigură și fără șovăire; o mare inteligență unită cu talentul de-a se manifesta cu toată vioiciunea în scris și prin viu grai*”[4]. Și caracterizarea omului politic și de stat continuă într-un stil concis (folosit mai târziu de G. Călinescu în celebra sa *Istorie a literaturii române de la origini până în prezent*): „*totdeauna și fără încungiur* in medias res; *sâmburul cestiunii apare clar și dezbrăcat de subtilități. Izvorul său nu e nici limonada dulce a notelor Stătescu, nici subtietățile de stil și logică ale notelor Boerescu; e apă curată și limpede ca din izvorul de munte. Nicăieri nu se vede dorința de-a îndupleca prin motive aparente, pretutindenea puterea de-a convinge e luată din chiar natura cestiunii*”[5].

Obiectiv, Eminescu dezaprobă publicarea prematură „*de documente în cestiuni pendente*” în cartea lui Kogălniceanu, dar aduce cuvinte de laudă scrierii, al cărui conținut „*e atât de clar și de deplin încât nu lasă nicio îndoială asupra cestiunii în genere, nici asupra amănuntelor ei*”[6].

[1] „Timpul”, VII, nr. 24, 2 februarie 1882, p. 1.
[2] „Timpul”, IV, nr. 5, 9 ianuarie 1879, p. 1. A se vedea, pe larg, Alexandra Olivia Nedelcea, *Eminescu, economistul*, Craiova, Fundația Scrisul românesc, 2000; Tudor Nedelcea, *Eminescu*, București, Editura Academiei Române, 2020.
[3] Aluzie la „*lovitura de stat*”, prin care Cuza Vodă dizolvă Adunarea Electivă a României, întrucât se opunea legiferării reformei agrare, electorale sau a altor legi inițiate de domnitor.
[4] „Timpul”, VII, nr. 24, 2 februarie, 1882, p. 1.
[5] *Ibidem.*
[6] *Ibidem.*


CESTIUNEA
DUNĂRII
CESTIUNEA
DUNĂRII

Lucrarea lui Kogălniceanu cuprinde două memorii pe care acesta le-a scris ca ministru plenipotențiar la Paris, în care expune istoricul chestiunii dunărene, precum și istoricul „*neînțelegerii ce au avut cu guvernul d-lui I.C. Brătianu în privința modului de-a apăra cestiunea Dunării*”[7].

Pertinent cunoscător al istoriei naționale, dar și a celei europene[8], Eminescu comentează pretențiile Imperiului habsburgic de a avea, încă din 1856, o „*poziție preponderentă pe Dunărea de Jos*”, pretenții susținute de Viena și la Congresul de la Berlin (1878).

În argumentarea dreptului legal al țărilor riverane asupra Dunării, Eminescu apelează la argumentele ilustrului istoric și om politic Kogălniceanu: „*1). Libertatea navigațiunii Dunării este deplină și pusă sub garanția colectivă a Europei. Drepturile escepționale pentru state riverane (cabotajul etc.) au fost respinse de întregul Congres; 2). Austro-Ungaria nu are nicio pozițiune escepțională sau privilegiată pe Dunăre între celelate puteri subscriitoare Tractatului, afară de dreptul ce i s-a dat de-a sparge Porțile de Fier spre înlesnirea navigațiunii. 3). «Comisiunea specială a Statelor Riverane» (reapărută acum sub numele de Comisiune Mixtă) nu mai există; ea a fost combătută de chiar plenipotențiarii Austro-Ungariei și Congresul s-a unit cu părerea lor; 4). Regulamentele de navigațiune și de poliție fluvială pentru toată întinderea Dunării de*

[7] *Ibidem.*

[8] „*Eminescu stăpânea cu desăvârșire cunoștința trecutului românesc și era perfect inițiat în istoria universală*” (N. Iorga, *Istoria literaturii românești contemporane, cap. VII. Literatura în serviciul politicii*, în N. Iorga, Eminescu, Iași, Junimea, 1981, p. 269.

la Porțile de Fier până la Galați trebuie a fi puse în armonie cu cele cari sunt sau vor fi făcute în privința Dunării de la Galați până la gurile ei. Elaborarea regulamentelor este încredințată Comisiunii Europene, asistată de delegații statelor riverane. Comisiunea Europeană se recunoaște permanentă; 5). Modificațiuni la această stare legală, consacrată printr-un tractat solemn, nu se poate face prin comisiuni speciale, principii nouă putându-se consfinți numai prin autoritatea unui congres (opinie esprimată de d.dr. Haymerle)”[9].

Eminescu pătrunde în miezul problemei, anunțându-și cititorii despre polemica dintre ministrul Kogălniceanu și primul său ministru. I.C. Brătianu îi trimite ministrului său o depeșă prin care „*i se atrage atențiunea asupra cestiunii cabotajului, care este cea mai importantă pentru noi*” și se întreabă „*dacă nu se teme, că, dacă Comisiunea Europeană a Dunării va fi să redige regulamentele de navigațiune până la Porțile de Fier, ea nu va păstra dreptul cabotajului pentru toate națiunile spre paguba statelor riverane*?”[10]

Kogălniceanu îi răspunde: „*Dacă d-voastră sunteți otărât a reclama păstrarea cabotajului numai pentru statele riverane, adecă pentru Austria în detrimentul pavilioanelor statelor neriverane și în special ale Angliei, Franței, Germaniei, Greciei, Italiei și Turciei, cari acestea au întemeiat prosperitatea Dunării de Jos și prin urmare a porturilor noastre, în asemenea caz noi nu mai suntem în conflict cu Austro-Ungaria, noi suntem în conflict cu Europa. Cu o asemenea teorie noi devenim strânșii aliați ai Austro-Ungariei, care de la 1856 se încearcă, deși pururea respinsă de Europa, de-a păstra pentru dânsa toată mișcarea navigațiunii pe Dunărea de Jos*”.

Cabotajul, adică navigația de-a lungul coastei de la un port la altul, este, comentează Eminescu ironic, dar cu dreptate „*blidul de linte pentru care România ar fi putut renunța la dreptul ei de primogenitură, la neutralitatea Dunării, această chezășie a neutralității țării*”[11].

În ceea ce-l privește pe I.C. Brătianu, un om politic și de stat cu merite incontestabile în modernizarea României, Eminescu crede că pentru acest „*blid de linte*” a intrat „*în mlaștina făgăduielilor pripite*”[de a fi sprijinit spre a crea o marină națională, n.n.] și ne-a costat încrederea statelor europene, dându-i dreptate și citându-l din nou pe Kogălniceanu: „*Este de datoria postului ce-l ocup,* zice d. Kogălniceanu*, de-a arăta guvernului țării mele clar și esplicit că ceea ce face grea poziținea reprezentaților României în străinătate - și cred că unii din colegii mei v-au și spus-o înaintea mea – este ideea eronată, însă în general stabilă, că guvernul român are deja angajamente luate, că de multe ori noi ne prefacem că susținem o cestiune, când această cestiune este demult deja rezolvată în înțeles opus rezoluțiunii ce afectăm a sprijini*”[12].

Întrebările concluzive ale lui Eminescu sunt extrem de dure: „*Într-adevăr, ce patriotism poate fi acel care simulează a apăra interesele țării pe când în realitate cestiunile s-au pus la cale*?”[13]

Sunt întrebări dure, dar mai ales actuale, periculos de actuale pentru politicienii noștri de azi care înlocuiesc patriotismul (considerat perimat) cu „*progresismul*”, „*globalismul*” (prost înțeles). ▪

[9] „Timpul”, VII, nr. 24, 2 februarie, 1882, p. 1.
[10] *Ibidem.*
[11] *Ibidem.*
[12] *Ibidem.*
[13] *Ibidem.*

ADRIAN TUDURACHI
Cercetător, Institutul de Lingvistică și Istorie Literară „Sextil Pușcariu”;
Facultatea de Litere a Universității Babeș-Bolyai;
Chercheur, l'Institut de Linguistique et d'Histoire Littéraire «Sextil Pușcariu» de l'Académie Roumaine; Faculté des Lettres de l'Université Babeș-Bolyai
e-mail: adrian.tudurachi@gmail.com

Vocabularul urii.
O anchetă morală în comedia secolului al XIX-lea (I)

Abstract

L'article propose une réflexion philologique sur les figures de la division sociale dans la comédie du XIX^e^ siècle. La principale prémisse de cette démarche est l'hypothèse de Nicole Loraux (*La citée divisée. L'oubli dans la mémoire d'Athènes*) qui concerne la dissension non pas comme une crise, sinon comme la réalité fondatrice d'une communauté. Par une analyse détaillée du vocabulaire de la „rage”, particulièrement dans la littérature de I.L. Caragiale, l'étude met en évidence ses enjeux politiques et le lien avec les „émotions révolutionnaires”, ainsi que ses enjeux sociales, liés à l'expression de l'autonomie du sujet dans le contexte du XIX^e^ siècle. L'enquête sur les thèmes de la division sociale dans le discours comique donne une perspective sur la construction des marginalités et sur la gestion de l'émergence des nouvelles formes de vie et des identités incertaines dans la société roumaine.

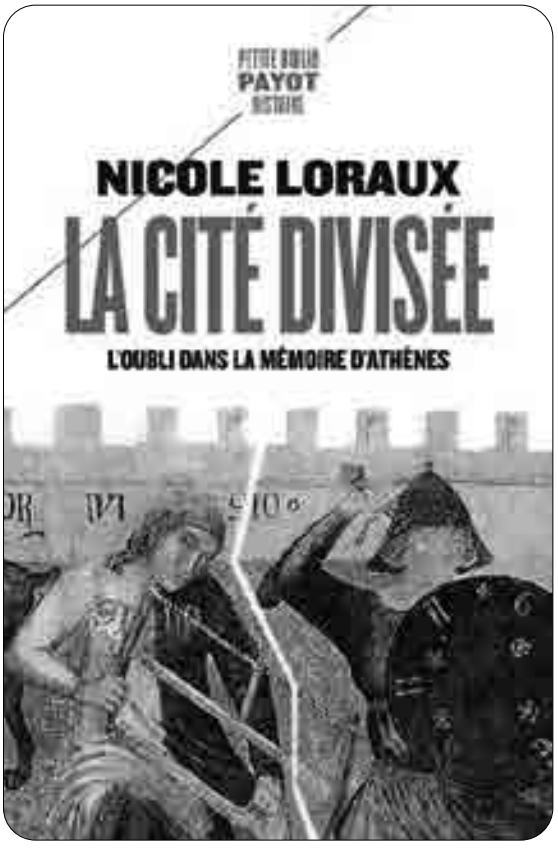
Mots-clés: *Division sociale, comédie, littérature roumaine au XIXe siècle, rage, émotions révolutionnaires*

Articolul propune o reflecție filologică asupra figurilor diviziunii sociale în comedia secolului al XIX-lea, plecând de la ipoteza lui Nicole Loraux (*La citée divisée. L'oubli dans la mémoire d'Athènes*) că disensiunea nu reprezintă o criză, ci realitatea politică fondatoare a unei comunități. Printr-o analiză detaliată a vocabularului „turbării”, în special în literatura lui I.L. Caragiale, studiul pune în evidență atât mizele sale politice și legătura cu „emoțiile revoluționare”, cât și mizele sale sociale, legate de expresia autonomiei subiectului în contextul secolului al XIX-lea. Studiul temelor diviziunii sociale în discursul comic oferă o perspectivă asupra construcției marginalității și asupra felului în care societatea românească gestionează schimbarea, emergența noilor forme de viață și identitățile incerte.

Cuvinte cheie: *Diviziune socială, comedie, literatura română în secolul al XIX-lea, turbare, emoții revoluționare*

Adrian Tudurachi (n. 1974) a publicat două cărți, *Destinul precar al ideilor literare* (2006) și *Fabrica de geniu. Nașterea unei mitologii a productivității literare în cultura română, 1825–1875* (2016), precum și numeroase studii în volume colective și reviste de specialitate.

Într-o carte celebră despre cultura politică a Atenei, *La citée divisée. L'oubli dans la mémoire d'Athènes*, Nicole Loraux comentează insistența cu care societatea ateniană a impus o interdicție a reamintirii după războiul civil care s-a încheiat în 403 î.e.n. Observația de la care pleacă e că formele conflictului social în antichitate sunt ascunse de o mitologie a comunității armonioase. „Uitarea" diviziunilor face parte din politica societății ateniene, ca o modalitate asigurare a unității: cei care consemnează evenimentele preferă să treacă sub tăcere disputele și pozițiile polemice ca să rețină doar „victoria" unei părți asupra celeilalte și momentul de stabilire a unui consens. Ceea ce se pierde astfel e nu numai amintirea conflictului, ci și legitimitatea lui, măsura în care acesta constituie realitatea cetății. Istoricii contemporani îl vor trata ca pe o criză episodică, ca pe o „boală" a societății, urmată în mod necesar de vindecare și de reconciliere. Asupra acestei „operațiuni de gândire" prin care societatea ateniană a încercat să condamne războiul civil și să îi uite originea politică vrea să revină Nicole Loraux, cu intenția de a reconstitui realitatea unei comunități fondate pe conflict și pe diviziune[1]. Ceea ce mă interesează e ipoteza că formele refulate ale dezbinării sociale nu se vor putea regăsi decât filologic, printr-o lectură a discursurilor care ilustrează ceea ce leagă sau dezbină comunitatea. Ancheta condusă de Nicole Loraux urmărește figurile fraternității, ale familiei, ale confruntării și ale împăcării: pentru că nu există urme ale votului cetățenilor atenieni, mărturii directe ale gesturilor lor polemice, ci doar discursuri, cuvinte, un vocabular, care lasă să se citească, uneori în modalități oblice



și indirecte, prezența conflictului social. „Cetatea grecească, sintetizează Loraux, nu ne este cunoscută decât mascată"[2].

În acest sens aș vrea să implic filologia, ca o cale de acces la realitatea subtilă a politicii secolului al XIX-lea în cultura română. Corpusul de discurs al comediei e, din acest punct de vedere, spațiul predilect în care se înscriu conflictele: celelalte forme verbale, proclamațiile și programele politice, istoriile romantice, romanele de moravuri, poeziile mobilizatoare, dramele naționale tind să opereze cu mitologia unei națiuni unite și să proiecteze un orizont armonios al societății. Comedia rămâne mediul prin excelență destinat să exprime conflictualitatea socială, nu numai prin construcția intrigii și a coliziunilor de voințe, ci și la

[1] Nicole Loraux, *La citée divisée. L'oubli dans la mémoire d'Athènes*, Payot, 1997, p. 21-22. În absența unei mențiuni explicite, traducerile în română îmi aparțin.

[2] *Ibidem*, p. 18.

nivel microtextual, în expresiile ostile și în apostrofări, sau în cuvintele care descriu înfruntările. Diviziunea se lasă citită la „firul ierbii", în puzderia de apelative degradante care semnalează intoleranța personajelor, faptul că nu se suportă – simptom al unei stări continue de tensiune socială. Pe acest palier îmi situez lectura comediilor din secolul al XIX-lea. Întrebările mele sunt legate de straturile de sens pe care le implică limbajul diviziunii sociale: cum se organizează vocabularul conflictualității și al intoleranței? Care sunt resursele sale culturale? Și ce rezonanțe politice, etice sau juridice angajează exploatarea unui asemenea vocabular?

*

Un cuvânt atrage atenția prin cariera pe care o are de-a lungul secolului al XIX-lea: „turbare". Denumind furia sub o formă în același timp extremă și delegitimantă, care amintește de originea animalică a emoției, compromițând-o și făcând din ea un stigmat, turbarea apare alături de apostrofările curente în comedia din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Se spune despre un personaj că e „turbat", așa cum e calificat drept „calic", „mojic", „țopârlan", „ticălos" etc. Ca sferă semantică, termenul notează capacitatea de a fi afectat emoțional în raport cu un prejudiciu, care poate să fie de natură erotică, politică sau socială, precum și reacția hipersensibilă, dorința de răzbunare, condusă însă ca un impuls frenetic și irațional. Din perspectivă istorico-literară, remarcabil e faptul că eroii „turbați" traversează secolul al XIX-lea în strânsă legătură cu influențele și reciclările din interiorul familiei Caragiale: încă de la sfârșitul anilor 1840, apare în piesele lui Iorgu și Costache Caragiali, înainte să treacă în literatura nepotului, Ion Luca, pentru a supraviețui până înspre 1900.

Regăsim cuvântul într-o comedie a lui Costache Caragiali a cărei acțiune e plasată în 1846, *Îngâmfata plăpumăreasă sau Cucoană sunt*, care relatează ambițiile mondene ale Ancuței, soția unui „plăpămar". „Turbarea" denumește fascinația exercitată de noile forme de viață, îmbrățișarea schimbării și abandonul vechilor cutume. „...În salon să nu mai intri, jupânească să nu-mi mai zici și când am mosafiri să nu tot mă întrebi de ață, de ac, de coarde, de nepâstroace, că o să te lovesc cu ceva în cap", îl instruiește protagonista pe Stoian, calfa atelierului. Prima reacție a acestuia e de reticență și uimire, „Apoi, prea e prea", urmată de apostrofare: „Maică Precistă! Dar ce, ori ați turbat, jupânească?"[3]. „Turbarea" mai apare o dată în piesă, ca să evoce dezordinea, de această dată chiar în raport cu noile coduri sociale. Pencu, „plăpămarul", îi alungă pe cei doi veniți în pețit – „tineri ridicoli", cum îi prezintă lista de personaje. Confruntată cu violența soțului și cu ceea ce înțelege ca o abdicare de la regulile bunelor maniere, Ancuța explodează într-o serie de invective: „Mojicule și țopârlane ce ești! De astăzi înainte pâine și sare nu mai mănânci cu mine", „Mojicule! Neomenitule! Mergi de trăiește cu vitele la obor iar nu cu oamenii în salon. Mi-ai mâncat ziliile cu mojiciile tale" și sfârșește, în tradiția vodevilului, cu o arie: „O ce turbare,/ Ce mojicie,/ Salonu-mi pare/ Plăpămărie"[4]. Turbarea e asociată tot personajului feminin și în comedia lui Iorgu Caragiali, *Clopoțelul fermecat sau O căsătorie la Otelu Patria din București*, datată 20 februarie 1858. Aici, într-o atmosferă de carnaval, femeia e „turbată"

[3] Costache Caragiali, *Îngâmfata plăpămăreasă sau Cucoană sunt*, în *Primii noștri dramaturgi*, ediție îngrijită de Al. Niculescu, București, ESPLA, 1955, p. 249.
[4] *Ibidem*, p. 266-267.

atunci când se simte trădată în aspirațiile ei erotice. Declarația de dragoste a Flutureascăi, protagonista vodevilului, e rău primită: „... amoru, d-le, m-a săgetat... întocmai ca un trăsnet. Iată-mă, dar, în genunche... Îți depun la picioare fericirea mea, amorul meu, onoarea mea!". La răspunsul lui Chirilă: „Uite, frate, neaga-rea! (Râzând). Uite, neiculiță, când se agață scaiul de spinarea românului! Dar bine, măsculițo, ai turbat?", femeia reia calificarea și șarjează: „Da... da... am turbat, crude... Da, sunt nebună... Și iată-mă, îmi vine... nu știu, zău, ce-mi vine... Parcă aș vrea... (Se face că voiește să-l zgârie pe ochi)"[5].

Față de aceste exploatări tatonante ale vocabularului turbării, opera lui I.L. Caragiale e fără îndoială mai bogată. Cuvântul apare în publicistica scriitorului, în numeroase proze, în drama *Năpasta* și, desigur, în cele trei comedii. E probabil ca nepotul să fi fost atent la încercările dramatice ale unchilor și să fi fost interesat de comoțiile personajelor afectate de „turbare". Cu o diferență notabilă: „turbarea" devine la el un mod de a explica acțiunile eroilor pe scenă. Dacă în piesele lui Iorgu și Costache Caragiale era doar o stare morală ilustrată episodic, fără consecințe asupra cursului evenimentelor – mai degrabă o descărcare emoțională locală –, în teatrul lui I.L. Caragiale, în schimb, „turbarea" justifică gesturile, deciziile și mai ales precipitarea personajelor. Personajele se mișcă pentru că sunt hipersensibile, pentru că trăiesc stările de surescitare și de reacție oarbă la un rău care le-a afectat. Turbarea, care era descriptivă în teatrul de dinainte de 1850, devine performativă după: a fi turbat înseamnă în teatrul lui I.L. Caragiale nu doar a experimenta o stare, ci a face ceva în funcție de starea respectivă. În *D'ale carnavalului*, Crăcănel și Pampon sunt „turbați" de gelozie („Da, amanta mea, cel mai sacru amor, pentru care mi-am sacrificat cariera de militar, fiin'că până să nu o cunosc am fost tist de vardiști la Ploiești... Și sunt turbat de gelozie! Toată noaptea n-am dormit..."[6]) și acționează în consecință: calificarea lor de către Nae „Sunt turbați!"[7] în timp ce ei încearcă să forțeze ușa reprezintă descrierea unei acțiuni, înainte de a fi calificarea unei stări morale. Turbarea îi pune în mișcare, ca resort interior. În acest sens trebuie citite mai multe replici ale lui Iordache („Vine Crăcănel turbat... S-a făcut scandal; l-a bătut ălălalt care era aici... (Miții) Ascunde-te... Vine!"[8]) sau evaluarea

Un cuvânt atrage atenția prin cariera pe care o are de-a lungul secolului al XIX-lea: „turbare". Denumind furia sub o formă în același timp extremă și delegitimantă, care amintește de originea animalică a emoției, compromițând-o și făcând din ea un stigmat, turbarea apare alături de apostrofările curente în comedia din prima jumătate a secolului al XIX-lea

[5] Iorgu Caragiali, *Clopoțelul fermecat sau O căsătorie la Otelu Patria din București*, în *Teatru românesc inedit din secolul al XIX-lea*, ediție îngrijită de Paul Cornea, Andrei Nestorescu, Petre Costinescu, București, Minerva, 1986, p. 93.
[6] I.L. Caragiale, *D-ale carnavalului*, în *Opere*, I, ediție îngrijită de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin, București, ESPLA, 1957, p. 241.
[7] *Ibidem*, p. 295.
[8] *Ibidem*, p. 257.

pe care același personaj o face intrigii piesei ca „goană turbată": „Iordache (căzând obosit pe un scaun): „De azi dimineață!... de azi dimineață, asta merge într-una așa! Ce goană! Ce goană turbată! Doamne! Doamne, isprăvește odată istoria asta! sunt trei după douăsprezece și mă leșin de somn d'a-mpicioarele!"[9]. „Goana", adică succesiunea de mișcări și interacțiuni dintre personaje, „istoria" pe care o vedem reprezentată pe scenă, e definită de „turbare", ca mod specific de acțiune sub imperiul unei mânii exacerbate.

Să adăugăm la această diferență de poetică dramatică și una tematică: spre deosebire de teatrul anilor 1840–1850, opera lui I.L. Caragiale tinde să ilustreze cu precădere conduite masculine. Bărbații sunt „turbați". Calificarea s-a detașat de condiția corpului feminin, de observația clinică a comportamentului isteric, devenind o schemă de reacție emoțională cu valoare mare de circulație. Ea notează capacitatea de a fi afectat emoțional și hipersensibilitatea, dorința de răzbunare și neputința, acțiunea frenetică și irațională, fără ca toate acestea să fie asociate exclusiv dezamăgirilor erotice sau capriciilor mondene. În *O noapte furtunoasă*, „turbați" sunt Jupân Dumitrache, Nae Ipingescu și Rică Venturiano, în *O scrisoare pierdută* – Tipătescu și Cațavencu[10]. Să recitim dialogul dintre Veta și Rică Venturiano, ilustrativ în privința inversiunii rolurilor în scenariul „turbării" și a deplasării accentelor de pe condiția feminină pe cea masculină: bărbatul e cel care își declară iubirea „turbată" și femeia o constată cu răceală:

> „Rică: Nu striga madam, (se târăște un pas în genunchi), fii mizericordioasă! Sunt nebun de amor; da, fruntea mea îmi arde, tâmplele-mi se bat, sufăr peste poate, parcă sunt turbat.
> Veta: Turbat?... Domnule, spune-mi degrab', c-aminteri, strig: cine ești, ce poftești, ce cauți pe vremea asta în casele oamenilor?"[11]

Aceeași Veta îl diagnostichează pe Jupân Dumitrache („Ei! știi că ești nu știu cum! Ce vii așa turbat? Uite, cu sabia scoasă, ca la bătălie?"[12]) sau pe Nae Ipingescu („Și tocmai când să-i dau drumul înapoi pe ușe, iacătă-i dumnealui cu Nae ipistatul se suia pe scară strigând ca niște turbați..."[13]). Iar îngrijitorii ediților critice[14] au observat că în versiunea publicată inițial în „Convorbiri literare", în discuția cu Zița, „turbarea" lui Jupân Dumitrache mai apărea o dată. «Chiriac e nebun», *dumnealui e turbat!*, spune Veta ca să o avertizeze pe Zița asupra pericolului care îl amenință pe Rică Venturiano, secvență înlocuită în versiunea definitivă a piesei cu „Dumnealui e grozav".

---

[9] *Ibidem*, p. 312.
[10] În *O scrisoare pierdută* cu excepția unei replici a lui Zoe Trahanache („Ce trebuie să facă onestul Cațavencu, care n-a reușit, care-și mușcă acum mâinile, își mestecă turbarea și mă ochește din cine știe ce ascunzătoare!"), cuvântul e menționat mai ales în didascalii ca să marcheze o acțiune săvârșită sub impulsul „atitudinii reactive": „Tipătescu (turbat): II împușc! îi dau foc! [...] Mizerabile ! (Cațavencu face un pas înapoi) Canalie nerușinată! Nu știu ce mă ține să nu-ți zdrobesc capul... (se repede, ia un baston de lângă perete și se întoarce turbat către Cațavencu) Mișelule! trebuie să-mi dai aci scrisoarea, trebuie să-mi spui unde e scrisoarea... ori te ucid ca pe un câine! (se repede năvală la el. Cațavencu ocolește masa și canapeaua, răstoarnă mobilele și se repede la fereastră, pe care o deschide de perete îmbrâncind-o în afară)." (I.L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*, în *Opere*, I, ed. cit., p. 115-116, 156).
[11] I.L. Caragiale, *O noapte furtunoasă*, în *Opere*, I, ed. cit., p. 51.
[12] *Ibidem*, p. 57.
[13] *Ibidem*, p. 65.
[14] *Ibidem*, p. 559.

Ca să înțelegem mai bine semnificația mutației operate de I.L. Caragiale în evoluția semantică a termenului în literatura secolului al XIX-lea, e utilă disocierea pe care Martha Nussbaum o face într-o reflecție recentă asupra furiei (*Anger and Forgiveness: Resentement, Generosity, Justice*) între trei tipuri de relații care angajează reacții resentimentare intense: în relațiile intime, atunci când răul resimțit de subiect are la origine o trădare sau o dezamăgire sentimentală trăită în interiorul cercului familial; în relațiile sociale, atunci când prejudiciul e produs de grupul social al individului, implicând nerecunoaștere, lezarea reputației, insulte, dezonoare etc.; în relațiile politice, atunci când mânia se exprimă în raport cu instituții și cu drepturile de care acestea îl privează pe individ și, în sens revoluționar, de aspirația, mereu frustrată, la egalitate[15]. Din acest punct de vedere, în teatrul lui Costache Caragiali tema furiei era legată de recunoașterea socială a protagonistei și de revendicarea unui statut superior; în dramaturgia lui Iorgu Caragiale, ea era determinată de absența unui răspuns pe măsură la declarația de dragoste a protagonistei, adică de un prejudiciu în planul vieții intime. În schimb, în *O noapte furtunoasă*, în care găsim atât o „turbare" erotică (pasiunea lui Rică Venturiano pentru Zița), cât și una socială (atașamentul lui Jupân Dumitrache pentru onoarea familială), asistăm la o deturnare a emoțiilor vindicative în sens politic. Furia dominantă, care îi subjugă pe eroii piesei și care justifică deznodământul, rezolvând tensiunile celorlalte „turbări", e una profund egalitară, exprimată de articolul lui Rică Venturiano din „Vocea Patriotului Naționale". Iată selecția textului în viziunea lui Nae Ipingescu: „...A mânca poporul mai ales, este o greșală neiertată, ba putem zice chiar o crimă..." „...Ba putem zice chiar o crimă. (*schimbând tonul și mai grav.*) Nu! Orice s-ar zice și orice s-ar face, cu toate zbieretele reacțiunii, ce se zvârcolește sub disprețul strivitor al opiniunii publice; cu toate urletele acelora ce cu nerușinare se intitulează sistematici opozanți..." „...Nu! în van! noi am spus-o și o mai spunem: situațiunea Romaniei nu se va putea chiarifica; ceva mai mult, nu vom putea intra pe calea viritabilelui progres, până ce nu vom avea un *sufragiu* universale..."[16]. Virulența tonului, revendicarea egalității, rechizitoriul făcut puterii într-un vocabular al „crimei", reacția combatantă și promisiunea unei acțiuni viitoare de răzbunare – toate acestea ilustrează un scenariu al furiei revoluționare. Este cea mai importantă consecință a atribuirii masculine a „turbării". În economia piesei, „turbații" sunt personajele care manifestă sensibilitate față de ideile liberale, iar inflamarea lor ideologică nu poate fi disociată de starea lor de surescitare emoțională. „Turbarea" atestă o disponibilitate a eroilor de a fi afectați, o expunere sensibilă ieșită din comun, pe care Caragiale o joacă deodată în

[15] Martha Nussbaum, *Anger and Forgiveness: Resentement, Generosity, Justice*, New York, Oxford University Press, 2016. Cele trei tipuri de relații fac obiectul capitolelor 4–7.

[16] I.L. Caragiale, *O noapte furtunoasă*, în *Opere*, I, ed. cit., p. 27–28.

plan intim, în plan social și în plan politic. În această privință, replica eliminată din varianta definitivă a piesei, „«Chiriac e nebun», *dumnealui e turbat!*", introduce o fină diferență între nebunia exclusiv sentimentală a lui Chiriac și hipersensibilitatea lui Jupân Dumitrache, simultan afectat de „onoarea de familist" și de ideile politice ale lui Rică Venturiano.

Această dimensiune politică a vocabularului „turbării" se vede mai ales în publicistica lui I.L. Caragiale. Îl găsim în evocarea Republicii de la Ploiești din *Boborul*, în scena finală a descoperirii lui republicanului Stan Popescu în cancelaria poliției:

> „Maiorul face patru pași mari și trage o puternică lovitură cu palma pe masă. Stan Popescu tresare cu ochii cârpiți.
> – Cine te-a pus pe tine aici? răcnește strașnic reacționarul.
> – Boborul! răspunde foarte răgușit republicanul.
> Atât i-a trebuit Reacțiunii! Când a auzit de bobor, a turbat: l-a și-nhățat pe Stan și, valvârtej cu el drept la hanul Călugărului!"[17]

Îl găsim de asemenea într-un articol politic din 1896, *Decadență*, care deplânge ipocrit dispariția culturii politice liberale, caracterizată de o retorică naționalistă inflamată: „să-mi dea creierul de pereții capului prin salturi enorme de propoziții, chiar ilogice, chiar absurde, stupide dacă e nevoie, numai să fie calde și spontanee, până m-o năuci, până m-o face să scrâșnesc din dinți și să strig ca un turbat: sus poporul!". După cum îl găsim în câteva sintagme fixe, „mulțimea turbată" sau „aplauze turbate", care descriu reacția colectivă entuziastă, afirmarea „poporului" prin adeziune, prin atașamentul necritic față de ideile politice. „Turbarea" deconspiră structura de profunzime a unui corp politic constituit emoțional, prin hipersensibilitate, la nivelul terminațiilor nervoase și al organismului animal. Așa apare de pildă în *Congresul Cooperativ Român*, unde se exploatează ambivalența termenului, care grefează sensul politic pe un sens fiziologic:

> „*Doctor Babeș* – Domnilor! Susțineți cineva o opinie contrară aceleia ce susținem noi? Sunteți *turbați*? Ba, domnilor, până acum nu m-am *baccilit*; mie-mi place să pun *virgulele* pe i! Susțin că fără protecționism, România, pe calea economică, nu va putea fi decât un *mic rob* al marei Europe industriale! (Aplauze turbate)."[18]

Ceea ce trebuie să notăm e faptul că în opera lui I.L. Caragiale valorile „turbării", mobilizate inițial în discursul comic, migrează treptat spre alte teritorii verbale. Aș presupune, cu titlu de ipoteză, că astfel termenul aspiră să reprezinte realități pe care comedia nu le mai poate acoperi. Ele rămân totuși grăitoare pentru importanța vocabularului „turbării" și pentru latențele lui. În proză, acesta susține o simbolistică a „stăpânului", care putea fi recunoscută deja în *O noapte furtunoasă*, unde Spiridon își reprezintă supărarea inexplicabilă a lui Jupân Dumitrache ca atitudine a unui zeu capricios:

> „Ieri-seară m-a găsit dormind: « Bravos, musiu Spiridoane! zice; dormi, ce-ți mai pasă! tutun ai tras destul, acum te-ai pus să tragi la aghioase: trai, neneaco, cu banii

[17] I.L. Caragiale, *Boborul*, în *Opere*, III, ediție îngrijită de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin, Silvian Iosifescu, București, EPL, 1962, p. 84.
[18] I.L. Caragiale, *Congresul Cooperativ Român*, în *Opere*, II, ediție îngrijită de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu, Silvian Iosifescu, București, EPL, 1960, p. 32.

> băbachii! – Nu, jupâne, da' dacă mi-a fost somn, zic. – Somn, 'ai? Te trage traiul ăl bun la somn! (Auzi cu sfântul Niculae traiu bun, cădea-i-ar bunul pe inimă lui jupânul!). Tragi la somn? Stai că am eu leac să-ți tai de piroteală ». Și mi-a și pus mâna'n păr. Dacă nu era cocoana să sară pentru mine tocmai la apropont, mă rupea, că nu-ș' ce-avea, era turbat rău de tot. (s-aude zgomot). Auliu! vine! (stinge repede țigara cu degetele și o bagă în buzunar)."[19]

„Turbat" e șeful de la minister din *Două loturi* („Hait! iar ne cheamă deseară la serviciu extraordinar turbatul (turbatul e șeful), să ne canonească până la miezul nopții, ca să se recomande ministrului că e grozav!"[20]), Mihail Kogălniceanu, protagonistul din *Reformă*[21], Barlaboiu-împărat din *Dă-dămult, mai dă-dămult*[22] sau d. Georgescu din *Tren de plăcere*: „De cinci ceasuri de când alerg după dv. ca un turbat, nu e destul?"[23]. Sunt ipostaze ale autorității, capi de familie, funcționari superiori, conducători ai guvernului sau ai țării. „Turbarea" lor se construiește pe baza unui arhetip al mâniei divine, care implică în același timp detașarea atotputerniciei și angajarea afectivă în măruntele conflicte umane. „Un dumnezeu care călăuzește și judecă suveran, dar care se dovedește totodată implicat și iritabil – un dumnezeu « pătimaș »", rezumă Peter Sloterdijk în *Mânie și timp*[24], care subliniază și dimensiunea politică a acestei tipologii: mânia divină e reacție la injustiție și promisiune a unei răzbunări reparatorii, proiecție în viitor

Ceea ce trebuie să notăm e faptul că în opera lui I.L. Caragiale valorile „turbării", mobilizate inițial în discursul comic, migrează treptat spre alte teritorii verbale. Aș presupune, cu titlu de ipoteză, că astfel termenul aspiră să reprezinte realități pe care comedia nu le mai poate acoperi. Ele rămân totuși grăitoare pentru importanța vocabularului „turbării" și pentru latențele lui

a unei lumi mai drepte. Totuși, chiar și în acest context, „turbarea" acționează – o dată în plus – echivoc, implicând o fragilitate ascunsă. Când Conu Mihalache îl lovește pe robul țigan pedepsindu-l pentru ineficiența lui, el cedează unei slăbiciuni, unui „năravʺ. „Turbarea" reamintește structura feminină și precară care a instituit angajamentul politic al individului și care mobilizează gestul său de răzbunare a nedreptății. Un alt Mihalache, d. Mihai Georgescu, care e pe punctul să își piardă familia rătăcind prin Sinaia, își recunoaște și el neputința („Nu mai poci...") și se resemnează în fața unei situații pe care nu o poate controla, luând cina și culcându-se. E un stăpân care abdică de la poziția sa dominatoare, alegând non-acțiunea, semn al vulnerabilității care îi fondează puterea:

[19] I.L. Caragiale, *O noapte furtunoasă*, în *Opere*, I, ed. cit., p. 30.
[20] I.L. Caragiale, *Două loturi*, în *Opere*, III, ed. cit., p. 114.
[21] I.L. Caragiale, *Reformă*, în *Opere*, II, ed. cit., p. 40.
[22] I.L. Caragiale, *Dă-dămult, mai dă-dămult*, în *Opere*, III, ed. cit., p. 569.
[23] I.L. Caragiale, *Tren de plăcere*, în *Opere*, II, ed. cit., p. 148.
[24] Peter Sloterdijk, *Mânie și timp. Eseu politico-psihologic* [2006], traducere de Andrei Anastasescu, București, Art, 2014, p. 96.

„Dar d. Mialache izbucnește:
– Ce? cocoană! ce? sunt nebun? dumneatale mă socotești cal de poște?
– Nu striga, că scoli copiii!
– De cinci ceasuri de când alerg după dv. ca un turbat, nu e destul? Nu mai mă duc.
– Du-te, Mialache mamă! zice foarte rugătoare cocoana; o să-i faci mare plăcere Miții și la toți.
– Nu mai poci...
– O să te căiești, Mialache!
– De ce să mă căiesc?... Nu mă duc! n-o găsesc nici acolo... Mai bine, adu coșul.
Când zice d. Georgescu acestea, orologiul de la castelul Peleș se aude-n depărtare bătând noaptea jumătate. Cocoana scoate coșul de subt canapea, slujnica aduce o sticlă cu vin, și d. Mialache se pune să supeze cu coana Anica. La supeu, d. Mialache povestește cu de-amănuntul toate peripețiile prin cari a trecut; iar cocoana Anica, cum s-a-ntâlnitără cu madam Vasilescu și cu toată compania și cu locotenent Mișu, care e mucalit al dracului „și cântă teribel!". Apoi, după supeu, s-a culcat d. Georgescu în odaia locotenentului, rezervată pentru el și madam Georgescu; iar gramamà, în odaia copiilor, cu puiul."[25]

*

Ce a susținut o desfășurare așa de bogată – și de longevivă – a unui cuvânt? Ce puteri l-au alimentat vreme de un secol? Și ce diviziuni sociale a vrut comedia să gestioneze prin el?

„Turbarea" face parte dintr-o clasă de emoții de dată recentă în secolul al XIX-lea, menite să indice sensibilitatea unei populații care amenință stabilitatea sistemelor sociale. Recenta sinteză de istorie culturală a emoțiilor, *Histoire des émotions*, fixează apariția acestei serii care conjugă reacția afectivă intensă cu gesticulația politică în momentul Revoluției Franceze din 1789. Guillaume Mazeau, autorul capitolului *Emotions politiques: La Révolution française*, a arătat că în jurul Revoluției se constituie o cultură emoțională singulară, definită printr-o „afectivitate instabilă și paroxistică", care privește atât starea maselor care prin acumularea nemulțumirilor anticipă schimbarea socială, starea combatanților angajați în episoadele revoluționare propriu-zise, cât și starea adunărilor parlamentare mandatate să realizeze reformele sociale. În categoria emoțiilor revoluționare se vor înscrie prin urmare repulsia față de clasele superioare, nemulțumirea ori resentimentul în raport cu condițiile de viață, oroarea și dezgustul care marchează critica aristocrației, dar și comoțiile colective contagioase care cuprind mulțimile în mișcare – râsul excesiv, torentele de lacrimi, bucuria zgomotoasă –, sau combinația de hiperactivitate și hipersensibilitate – furie, febrilitate, frenezie – care îi caracterizează pe revoluționari și pe deputați[26]. Ceea ce distinge această cultură emoțională e faptul că unei descărcări afective i se atribuie calitatea de armă politică[27]: hipersensibilitatea maselor și a actorilor politici, inclusiv prin dimensiunea negativă a emoționalității datorată excesului și iraționalității, capătă o vocație revoluționară. Se înțelege de ce „turbarea" are un destin bogat pe teren românesc în secolul al XIX-lea. Ca figură a furiei, ea are capacitatea de reprezentare în spațiul comediei a energiilor schimbării sociale și a vulnerabilității corpului politic

[25] I.L. Caragiale, *Tren de plăcere*, în *Opere*, II, ed. cit., p. 148.
[26] Guillaume Mazeau, *Emotions politiques : la Révolution française*, în Corbin, Alain (dir.), *Histoire des émotions. 2. Des Lumières à la fin du XIXe siècle* [2016], Seuil, 2021, p. 129-139.
[27] *Ibidem*, p. 129.

care le încarnează; pe măsură ce societatea românească integrează în instituțiile ei tot mai multe valori ale emancipării, mai ales în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, ea devine tot mai importantă pentru reprezentarea condiției – indiscernabil politice și emoționale – a subiectului democratic.

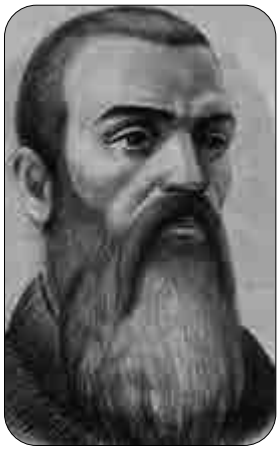
În același timp, analiza „turbării" ne ajută să înțelegem modul de construcție a unei distanțe sociale și a unei „marginalități". Ca și alte apelative înjositoare care populează discursul comic în secolul al XIX-lea și alături de care apare uneori, „calic", „mojic", „țopârlan", „ticălos", „jivină", „dihanie", „lighioaie" etc., „turbarea" are ca temă centrală incertitudinea și incontrolabilul. „Cetatea divizată" tinde să se desfacă în spațiul românesc pe linia schimbărilor, a emergenței unor forme de viață inedite și a identităților incerte pe care acestea le presupun. La o privire rapidă, se disting câteva cadre care le produc: sărăcia („calic", „ticălos"), înstrăinarea („calic", „mojic"), animalitatea („jivină", „dihanie", „lighioaie", „viespe", „dobitoc", „lăcustă" etc.). Sistemul de excluderi presupus de discursul comic se sprijină pe disocierea unor comportamente care sunt impredictibile pentru că asupra lor nu acționează apartenența la o comunitate, la o clasă socială sau chiar la condiția umană. „Turbarea" implică și un alt cadru capabil să genereze conduite nealiniate: profanul. Literatura religioasă a secolelor XVI–XVIII, care exploatează frecvent acest cuvânt de origine latină, îl distribuie fie în asociere directă cu păgânii, fie cu apostazia. La Neculce turbați sunt păgânii („Era un păgân rău, turbat și mare sorbitoriu de sânge asupra creștinilor"[28]), în vreme ce la Dosoftei turbarea e ridicare împotriva icoanelor („Și turbându-să spurcatul Theofil Împărat asupra svintelor icoane..."[29]). Ulterior, o întreagă școală romantică va prelucra din acest material figuri ale eroului, găsind în turbarea profanatoare o sursă a demoniacului și a revoltei. „Turbează apostatul, o spumă e, un foc!// Plesnește al lui creștet. Născu păcătuirea", sună versurile din *Anatolida* lui Heliade Rădulescu[30]. Și alte cuvinte din lexicul ostil al comediei sunt purtătoare ale unor sedimentări semantice similare:

Se înțelege de ce „turbarea" are un destin bogat pe teren românesc în secolul al XIX-lea. Ca figură a furiei, ea are capacitatea de reprezentare în spațiul comediei a energiilor schimbării sociale și a vulnerabilității corpului politic care le încarnează; pe măsură ce societatea românească integrează în instituțiile ei tot mai multe valori ale emancipării, mai ales în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, ea devine tot mai importantă pentru reprezentarea condiției – indiscernabil politice și emoționale – a subiectului democratic

[28] Ion Neculce, *Letopisețul Țării Moldovei de la Dabija-vodă până la a doua domnie a lui Constantin Mavrocordat,* Chișinău, Hyperion, 1990, p. 416.

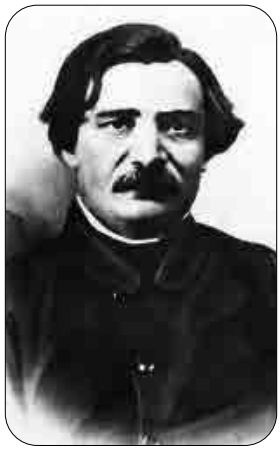
[29] Dosoftei, *Viața și petreacerea svinților: Iași 1682–1686*, ediție îngrijită de Rodica Frențiu, Cluj-Napoca, Echinox, 2002, p. 64.

[30] I. Heliade Rădulescu, *Anatolida sau Omul și Forțele*, în *Opere*, I, ediție îngrijită de Vladimir Drimba, București EPL, 1967, p. 267.



Ion Neculce

Dosoftei



Ion Heliade Rădulescu

Vasile Alecsandri

așa e de pildă „lighioi", pe care Alecsandri îl folosește pentru a califica grupul de femei în *Cinel-Cinel*[31] și care provine din „leghion", nume pentru mulțimea dracilor în literatura religioasă. Filologia ne ajută aici să înțelegem un mecanism prin care tensiunile exploatate de comedie sunt dezgropate din straturi profunde ale memoriei culturale, diviziunile sociale sunt retrezite la viață după lungi intervale de latență. Nu în sensul că există o continuitate între apostazia împăraților precreștini și turbarea șefului lui Lefter Popescu. E doar o resursă emoțională conservată în depozitele culturale și activată de noile evenimente sociale care traversează și agită secolul al XIX-lea: emanciparea, autonomia subiectului, lupta pentru recunoaștere. Se aplică în acest context mecanismul pe care Arjun Appadurai îl invoca într-o analiză a propagării mâniei în societatea contemporană: mânia colectivă, cea care antagonizează grupurile etnice, nu se transferă direct dintr-un centru global, ci se multiplică și se răsfrânge în infinite replici locale, în funcție de tradițiile și resursele care pot fi mobilizate regional și în funcție ocaziile actuale, internaționale, de exprimare a furiei. Este ceea ce cercetătorul american numea „geografii ale mâniei":

> „Aceste geografii sunt mai degrabă rezultatul spațial al unor interacțiuni complexe între evenimente îndepărtate și angoase apropiate, între istorii vechi și provocări noi, între frontiere rescrise și ordine nescrise. [...] Geografia mâniei se desenează în relația volatilă între hărțile politicii naționale și globale (produse în general de instituții și proceduri oficiale) și hărțile spațiului național sacru (produse de partide și de mișcările politice și religioase). [...] Într-o lume caracterizată de articulații și tensiuni globale între forme politice celulare și vertebrate, regiuni, națiuni și orașe pot produce replici fractale complexe ale unor lupte mai vaste"[32].

Analiza lui Appadurai ne permite să distingem între fluxurile afective globale și cele naționale, și între conflictele active în prezent și încărcăturile istorice sedimentate

[31] Vasile Alecsandri, *Cinel-Cinel*, în *Opere*, V, ediție îngrijită de Georgeta Rădulescu-Dulgheru, București, Minerva, 1977, p. 575.

[32] Arjun Appadurai, *Géographie de la colère. La violence à l'âge de la globalisation* [2006], traduit par Françoise Bouillot, Payot, 2009, p. 145.

în formele practicilor sociale. Ca impuls revoluționar, mânia de secol XIX e produsă de ordinea geopoliticii europene; însă pentru constituirea figurilor particulare, cum e „turbarea" comică pe teren românesc, ea polarizează și atrage resurse din tradițiile culturale autohtone. De aceea, diviziunile sociale pe care le vizează comedia trebuie căutate mai întâi în depozitele colective de ură[33] de care dispune cultura națională. Sunt tensiuni care traversează tradițiile și discursurile: aceeași latență ostilă e capabilă să magnetizeze forme multiple, încărcându-le cu memoria subconștientă a unui conflict. În logica „fractală" a distribuirii unor asemenea replici sociale, comedia oferă figura cea mai mozaicată, fărâmițând de pildă revolta în turbările micrologice ale lui Rică Venturiano, Jupân Dumitrache și Nae Ipingescu; dar și poezia va oferi o replică, ilustrând în lungi versete geneza păcatului din turbarea îngerului apostat. Și dacă turbat e Lucifer și tot turbat e Jupân Dumitrache, trebuie să conchidem că negativitatea socială a urii și furiei se răsfrânge în multiple discursuri ca într-un joc de oglinzi, ca și cum emoțiile rele depozitate de secole ar fi activate în diferite „locuri", în mai multe regiuni discursive, sub puterea unor unice imperative contemporane care traversează națiunea, atașând-o la curenți supranaționali. ▪

[33] Reprezentarea în termeni economici a emoțiilor negative, ca depozite, acumulări primitive, bănci mondiale etc., se sprijină pe eseul deja citat al lui Peter Sloterdijk.

BIBLIOGRAFIE

Alecsandri, Vasile, *Cinel-Cinel*, în *Opere*, V, ediție îngrijită de Georgeta Rădulescu-Dulgheru, București, Minerva, 1977, p. 565–594.

Appadurai, Arjun, *Géographie de la colère. La violence à l'âge de la globalisation* [2006], traduit par Françoise Bouillot, Payot, 2009.

Caragiale, I.L., *Opere*, I–IV, ediție îngrijită de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin, București, ESPLA, 1957–1965.

Caragiali, Costache, *Îngâmfata plăpămăreasă sau Cucoană sunt*, în *Primii noștri dramaturgi*, ediție îngrijită de Al. Niculescu, București, ESPLA, 1955, p. 243–272.

Caragiali, Iorgu, *Clopoțelul fermecat sau O căsătorie la Otelu Patria din București*, în *Teatru românesc inedit din secolul al XIX-lea*, ediție îngrijită de Paul Cornea, Andrei Nestorescu, Petre Costinescu, București, Minerva, 1986, p. 79–99.

Dosoftei, *Viața și petreacerea svinților: Iași 1682-1686*, ediție îngrijită de Rodica Frențiu, Cluj-Napoca, Echinox, 2002.

Heliade Rădulescu, I., *Opere*, I, ediție îngrijită de Vladimir Drimba, București EPL, 1967.

Loraux, Nicole, *La citée divisée. L'oubli dans la mémoire d'Athènes*, Payot, 1997.

Mazeau, Guillaume, *Emotions politiques : la Révolution française*, în Corbin, Alain (dir.), *Histoire des émotions. 2. Des Lumières à la fin du XIXe siècle* [2016], Seuil, 2021, p. 129–190.

Neculce, Ion, *Letopisețul Țării Moldovei de la Dabija-vodă până la a doua domnie a lui Constantin Mavrocordat,* Chișinău, Hyperion, 1990.

Nussbaum, Martha, *Anger and Forgiveness: Resentement, Generosity, Justice*, New York, Oxford University Press, 2016.

Sloterdijk, Peter, *Mânie și timp. Eseu politico-psihologic* [2006], traducere de Andrei Anastasescu, București, Art, 2014.

MIHAELA CONSTANTINESCU
Profesor, Universitatea din București, Facultatea de Litere,
Departamentul de Studii Culturale
Professor, University of Bucharest, Faculty of Letters,
Department of Cultural Studies
e-mail: mihaela.constantinescu@litere.unibuc.ro

Autoportretul digital

Abstract

În ultimul deceniu, autoportretele digitale au constituit subiectul unui număr însemnat de studii și dezbateri, cu ramificații importante în cultura contemporană. *Selfies* au fost interpretate din unghiuri diverse: ca descendente contemporane ale autoportretelor marilor pictori, ca etapă firească în istoria fotografiei, ca simptom al narcisismului și al obsesiei față de propria persoană sau ca produs derivat al culturii digitale. Articolul de față își propune o trecere în revistă a principalelor abordări teoretice utilizate în cercetarea academică interesată de fenomenul *selfie* și de implicațiile sale culturale.

Cuvinte cheie: *selfie, autoportret, fotografie, narcisism, cultura digitală*

Over the past decade, *selfies* have become a popular subject for many studies and debates, with important ramifications in contemporary culture. *Selfies* have been interpreted from various angles: as contemporary descendants of the masters' self-portraits, as technological development in the history of photography, as symptom of narcissism and self-obsession or as a by-product of digital culture. The following article provides an overview of the main theoretical approaches used in academic research in order to discuss the *selfie* phenomenon and its cultural implications.

Keywords: *selfie, self-portrait, photography, narcissism, digital culture*

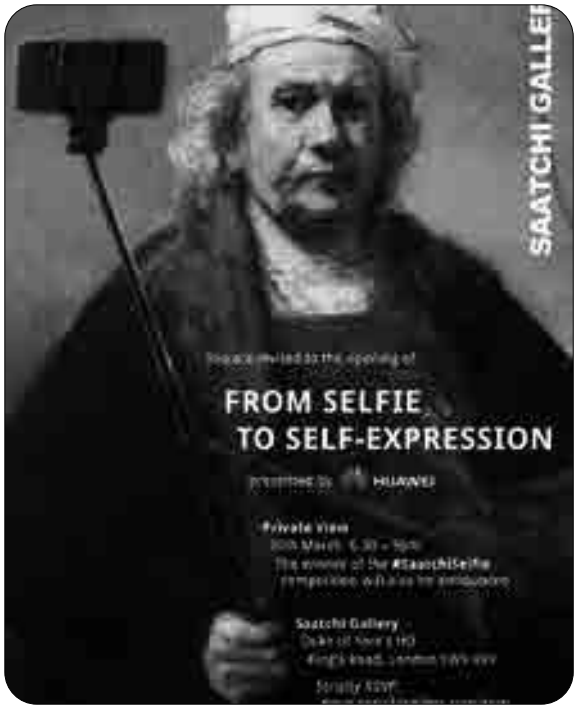
În martie 2017, Galeria Saatchi din Londra, în parteneriat cu Huawei, a inaugurat o expoziție inedită dedicată istoriei autoreprezentării în artă, „From Selfie to Self-Expression", cu scopul asumat de a celebra potențialul creativ al acestei forme de exprimare. Expoziția a inclus de la imagini cu cele mai frumoase autoportrete, executate cu minuțiozitate de marii maeștri – Rembrandt, Picasso, Munch, Courbet, Schiele și alții, la fotografii *selfie* ale unor celebrități contemporane – Kim Kardashian, Tom Cruise. Nu a lipsit nici faimoasa imagine cu Helle Thorning-Schmidt, Barrack Obama și David Cameron în Johannesburg, la comemorarea liderului sudafrican Nelson Mandela – unul dintre cele mai „puternice" *selfie* din istorie. Nigel Hurst, directorul galeriei și curatorul expoziției, a explicat că, indiferent dacă ne place sau nu, lumea artei „nu-și poate permite să ignore" această nouă formă de exprimare vizuală, care ne oferă posibilitatea „să privim, simultan, spre interiorul și spre exteriorul nostru".

Fotografia *selfie* a devenit un fenomen cultural de masă (răspândirea sa fiind

facilitată de dezvoltarea telefoanelor digitale, echipate cu o tehnologie sofisticată care permite realizarea unor imagini de calitate superioară). În 2013, Oxford Dictionary a proclamat *selfie* cuvântul anului; dar, în pofida utilizării frecvente și a unei prezențe constante în mass media, definirea sa rămâne încă problematică. Conceptul este legat intrinsec de practica autoportretizării, dar nici în această privință lucrurile nu sunt clare, respectiv în ce măsură autorul unui autoportret digital poate fi numit (sau nu) artist.

Studiile academice investighează „cultura *selfie*" din unghiuri diferite: ca modalitate de autoreprezentare, ca tehnică de autopromovare sau de a construi o imagine pozitivă, ca necesitate de a primi atenție și iubire virtuală, ca semn al apartenenței la o comunitate etc. Cercetători din domenii diverse (psihologie, sociologie, marketing, studii culturale, studii media, arte vizuale etc.) precum și jurnaliști din presa populară încearcă să explice motivațiile și consecințele acestui fenomen socio-cultural amplu – căci realizarea și postarea unor astfel de fotografii pare să fi devenit un mod de viață pentru adolescenți, celebrități, politicieni sau oameni obișnuiți, deopotrivă (chiar și Papa Francisc a fost de acord să facă un *selfie* împreună cu grup de tineri catolici).

În general, fotografia *selfie* este înțeleasă ca fiind descendenta contemporană a autoportretelor realizate de marii pictori. „Portretul unui bărbat cu turban roșu" (1433) de Jan van Eyck, „Autoportretul" (1500) lui Albrecht Dürer și lucrarea lui Parmigianino „Autoportret într-o oglindă convexă" (1524) sunt citate frecvent ca precursoare ale *selfies*. Relevante sunt și autoportretele lui Vincent van Gogh, Egon Schiele, Edvard Munch sau ale Fridei Kahlo (pentru a aminti doar câteva) care au influențat practica autoportretizării



digitale – legitimată astăzi printr-un număr însemnat de cărți, studii, articole, expoziții, lucrări academice, proiecte culturale etc.

Dincolo de nuanțarea unor diferențe evidente (compoziție, materiale utilizate, proces de producție, costuri), cu intenția declarată de a nu se limita la „un nivel superficial al comparației", Carbon (2017) identifică similitudini între autoportretele istorice și cele digitale ca, de exemplu, dorința de a îngheța imaginea – respectiv de a păstra sau valida astfel o felie de viață fluctuantă, dar semnificativă. Cartografiind 21 de tipuri de imagini *selfie*, autorul notează că, în general, mesajele lor sunt similare celor pe care le observăm în lucrările marilor pictori, căci scot la iveală informații nu doar despre cel care le-a creat, ci și despre lumea înconjurătoare, în ansamblul său.

O idee împărtășită de mulți autori (Rettberg, 2014; Iqani & Schroeder, 2016; Lehner, 2021) este tocmai faptul că fotografiile *selfie* și precursoarele lor exprimă aceeași dorință de a revela o parte din lumea interioară a subiectului către lumea exterioară.

Prin urmare, orice abordare care pornește de la premisa existenței unei opoziții binare între autoportretele clasice și cele digitale pare neproductivă, deoarece rezultatul nu poate fi decât legitimarea ierarhizării modalităților de a produce imagini. Lehner (2021) arată că interogarea limitelor (inerente) oricărei forme de reprezentare constituie un teren mult mai fertil pentru cercetarea nuanțată a acestui fenomen complex și propune utilizarea termenului „autoreprezentare" (care i se pare potrivit atât pentru stabilirea unei legături între *selfie* și autoportretul clasic, cât și pentru consemnarea evoluției și, totodată, a limitelor autoportretizării înțeleasă ca practică culturală).

Autoportretizarea are o istorie îndelungată: în Europa, autoportretele reale (precum și cele greșite sau false) au fost colecționate și venerate începând cu secolul al XVI-lea dar, în ultima perioadă, interesul pentru acest gen de lucrări „s-a transformat într-o adevărată obsesie" (Hall, 2014).

O altă direcție de cercetare explorează legătură dintre fotografia clasică și cea digitală. Este cunoscut faptul că, în primele decenii ale istoriei sale, portretul a fost cel mai popular tip de fotografie. Dintre primele autoportrete produse prin procesul dagherotipizării, cele mai cunoscute (și analizate în studiile despre *selfie*) sunt cele realizate de americanul Robert Cornelius (1839) și elevețianul Jean-Gabriel Eynard (1847). Rawlings (2013), istoric de artă și editor asociat la Oxford Art Online, observă că „din primele zile ale fotografiei, s-a manifestat tendința naturală a fotografilor de a întoarce camera către ei înșiși". Nu întâmplător, o serie de autori plasează *selfies* în sfera descendenților firești ai fotografiilor convenționale și descurajează comparația cu lucrările marilor portretiști (Saltz, 2014; Gunthert, 2018; Belden-Adams, 2018; Tasman, 2021).

Gunthert (2018) se opune integrării autoportetelor digitale în cadrul amplu al istoriei picturii (considerând această abordare mai mult decât discutabilă, din moment ce cuvântul *selfie* se referă explicit la versiunea digitală a fotografiei) și propune – pentru a evita problemele asociate cu termenul „autoportret" – utilizarea, în loc, a celui generic *auto-photographie* („auto-fotografie", definită ca imagine care-l include pe utilizatorul aparatului de fotografiat). Argumentul lui Gunthert este acela că fotografia *selfie* nu reprezintă o inovație tehnologică în sine, nici emergența unui format sau a unui gen în sensul strict al termenului; mai curând, este vorba de o varietate de practici ulterior unificate într-o construcție culturală. Iar faptul că în aceste fotografii se regăsesc constant anumite imperfecțiuni vizibile (încadrare deficitară, manipulare nesigură a camerei telefonului, amatorismul compoziției) le plasează la mare distanță de regulile rigide ale portretizării și le conferă „prospețime și originalitate" – caracteristici importante pentru utilizatorii Internetului.

Analiza lui Gunthert rezonează în mare măsură cu cea a lui Tasman (2021) care atrage atenția că termenul *selfie* nu poate fi folosit ca sinonim pentru orice autoportret pictat, desenat sau non-digital realizat anterior secolului XXI, mai exact înainte ca avansul tehnologiei și apariția rețelelor de socializare să facă posibil autoportetul digital. Astfel, fenomenul *selfie* este legat intrinsec de cultura digitală și de dorința oamenilor de a interacționa pe rețele de socializare. Pentru Tasman, cea mai apropiată variantă de fotografie non-digitală pare a fi cea realizată cu aparatul Polaroid care, prin estetică și design, se apropie de imaginile contemporane postate pe Instagram.

Este cunoscut faptul că tehnologia Polaroid a diminuat considerabil intervalul de timp între momentul realizării fotografiei

și cel în care rezultatul se materializează și poate fi contemplat. Imaginile „la minut", cu binecunoscuta încadrare alb-negru sau în culori, generate și consumate pe loc, au suficiente elemente comune cu *selfies* de azi; într-o anumită măsură, fotografiile Polaroid reprezintă un moment important în trecerea de la fotografia materială la cea imaterială, care abundă în spațiul virtual.

În fine, Murray (2022) observă cât de „alunecoasă" este studierea culturii digitale (în special a fenomenului *selfie*) și pune sub semnul întrebării încercările (larg răspândite) de a analiza autoreprezentarea pe Internet din perspectiva istoriei artei sau a fotografiei. Deoarece metodologia canonică a istoriei artei nu i se pare adecvată pentru înțelegerea dimensiunii socio-politice, tehnologice și economice a culturii digitale, Murray propune o abordare interdisciplinară, mai potrivită pentru a face lumină asupra subiectului.

În paralel cu studii care localizează practica autoportretului digital într-un cadru conceptual cu referință directă la istoria picturii și/sau fotografiei sau la cultura web, în dezbaterea academică s-a conturat și un alt curent de idei, care interpretează fotografia *selfie* ca simptom al narcisismului. De altfel, mitul lui Narcis este evocat în mod curent pentru a analiza atât autoportretele artiștilor consacrați, cât și imaginile *selfie*.

Cu peste patru decenii în urmă, Lasch (1979) observa că narcisismul a devenit un fenomen cultural, iar proliferarea imaginilor vizuale și auditive în „societatea spectacolului" a încurajat un soi de preocupare similară cu sinele. Astfel, afirmă autorul, oamenii au început să răspundă la interacțiunea cu semenii „de parcă acțiunile lor erau înregistrate și transmise simultan către un public nevăzut sau stocate pentru a fi atent studiate ulterior" (p. 239) – descriere care se potrivește perfect cu practica utilizării rețelelor de socializare.

În timp, cartea lui Lasch a stat la baza unui număr important de studii. Fox (2019) insistă asupra nevoii de a recontextualiza ideile lui Lasch, de multe ori interpretate greșit – așa cum s-a întâmplat, de exemplu, cu utilizarea termenului *narcisism* exclusiv ca sinonim pentru vanitate excesivă și/sau auto-absorbire. Autoarea revizitează critic diferite abordări ale narcisismului ca trăsătură culturală definitorie a prezentului, pornind de la conceptul de afluență,

trecând prin permisivitatea specifică anilor 1960, la parentingul exagerat de indulgent al anilor 2000; altfel spus, de la pierderea încrederii în viitor, la demitizarea trecutului. În acest context, ea face o observație interesantă, respectiv că problemele cu care ne confruntăm astăzi nu sunt întruchipate în mitul lui Narcis ci, mai curând, în dragostea neîmpărtășită a nimfei Echo, căci izolarea și nevoia de validare externă (concretizată în numărul de *like*-uri primite) sunt cele care distrug sinele în societatea contemporană.

Însă nici stabilirea unei legături evidente între practica autopotretizării digitale și „cultura narcisismului" nu este lipsită de contradicții. Într-un studiu intitulat sugestiv *"Selfie-ists" or "Narci-selfiers"?: A cross-lagged panel analysis of selfie taking and narcissism*, Halpern, Valenzuela și Katz (2016) încearcă să demonstreze în ce măsură practica realizării și postării autoportretelor digitale îi încurajează pe utilizatori să se angajeze în comportamente superficiale de auto-promovare. Concluzia studiului este aceea că numărul mare de indivizi narcisiști care postează imagini cu ei înșiși contribuie atât la amplificarea acestei trăsături în rândul utilizatorilor (în special la cei care, inițial, aveau un anumit grad de narcisism), cât și la dezvoltarea unui comportament narcisist la cei care nu-l manifestaseră inițial.

Pe de altă parte, Lin și Coleman (2020) pun sub semnul întrebării asocierea (considerată nefondată) între *selfie* și narcisism, deoarece există fotografii de acest tip care reprezintă cereri legitime de respect – respectiv facilitează relațiile interpersonale, nu le împiedică. Autorii se distanțează astfel de discursurile curente care asociază autoreprezentarea digitală și, implicit, narcisismul, cu trăsături și consecințe negative. Declarându-se interesați să opereze o delimitare conceptuală între fotografiile *selfie* care reprezintă o retragere din comunitate și cele care reprezintă o întoarcere către ceilalți, Lin și Coleman demitizează ideea că dorința de a ne dedica propriei persoane are neapărat o conotație negativă și încearcă să poziționeze *selfies* ca fenomen complex, capabil să exprime „ce este mai bun în oameni".

Dincolo de aceste diferențe de interpretare, pe măsură ce practica autoportretizării a evoluat, limitele sale au fost puse sub semnul întrebării și nuanțate. Astfel, cultura selfie a generat o contra-cultură, cea a anonimizării. Reichert (2021) folosește termenul „desfigurare" pentru a desemna raportarea critică și reflexivă la dominația vizualului în reprezentarea chipului uman. Întrebarea pe care și-o pune autorul (p.151) este în ce măsură anumite contra-imagini ale culturii *selfie* pot fi asociate cu portretul ca gen artistic și cu practica tradițională a reprezentării figurii umane. Pornind de la exemplul *sellotape selfies* (care înfățișează un subiect a cărui față este înfășurată cu bandă dezivă) autorul observă că actul disoluției imaginii chipului uman pe rețelele de socializare introduce ambiguitate și incertitudine în practica cotidiană a autoportretizării digitale. Sau, în cuvintele lui Stavans (2017, p. 39): „Într-o anumită măsură, suntem toți Narcis: reflectarea propriei imagini ne oferă mângâiere, sentimentul importanței, autenticității. În schimb, distorsionarea acestei imagini, pervertirea ei, ne rănește în adâncul sufletului".

Fără îndoială că autoreprezentarea digitală va evolua în moduri pe care astăzi nici nu le putem imagina: realitatea virtuală, practica transmedia, AR, metaversul ... vor redefini „cele 15 minute de faimă" despre care vorbea Andy Warhol. Între timp însă, urmăm povața aceluiași Stavans (2017, p.15): „*Carpe diem*: acum ești în centrul atenției"! ■

REFERINȚE

Belden-Adams, Kris (2018), *Locating the Selfie within Photography's History - and Beyond,* în Julia Eckel, Jens Ruchatz, Sabine Wirth, eds. Exploring the Selfie Historical, Theoretical, and Analytical Approaches to Digital Self-Photography, Cham: Palgrave Macmillan

Carbon, Claus-Christian (2017), *Universal Principles of Depicting Oneself across the Centuries: From Renaissance Self-Portraits to Selfie-Photographs*, Frontiers in Psychology, Vol. 8, Article 245

Fox, Claire (2019), *Narcissism and Identity,* în Angus Kennedy, James Panton eds. From Self to Selfie, A Critique of Contemporary Forms of Alienation, Cham: Palgrave Macmillan

Gunthert, André (2018), *The Consecration of the Selfie: A Cultural History,* în Julia Eckel, Jens Ruchatz, Sabine Wirth, eds. Exploring the Selfie Historical, Theoretical, and Analytical Approaches to Digital Self-Photography, Cham: Palgrave Macmillan

Hall, James (2014), *The Self-Portrait: A Cultural History*, London: Thames & Hudson Ltd.

Halpern, Daniel, Valenzuela, Sebastián & Katz, James E. (2016), *"Selfie-ists" or "Narci-selfiers"?: A cross-lagged panel analysis of selfie taking and narcissism*, Personality and Individual Differences, Vol. 97, 98-101

Iqani, Mehita & Schroeder, Jonathan E. (2016), *#selfie: digital self-portraits as commodity form and consumption practice*, Consumption Markets and Culture, Vol. 9, Issue 5, 405-415

Lasch, Christopher (1979), *The Culture of Narcissism. American Life in an Age of Diminishing Expectations*, New York and London: W. W. Norton & Co.

Lehner, Ace ed. (2021), *From Self-Portrait to Selfie: Contemporary Art and Self-Representation in the Social Media Age*, în Self-Representation in an Expanded Field. From Self-Portraiture to Selfie, Contemporary Art in the Social Media Age, Basel: MDPI

Lin, Serena C. & Coleman, Miles C. (2020), *(Selfie)ishness: using the I-It/I-Thou distinction to parse an ethics of self-portraiture*, Consumption Markets and Culture, Vol. 23, Issue 5, 429-438

Murray, Derek Conrad ed. (2022), *Introduction: The Selfie as Visual Culture: A Methodological Quandary,* în Visual Culture Approaches to the Selfie, New York: Routledge

Rawlings, Kandice (2013), *Selfies and the history of self-portrait photography*, Oxford University Press's Academic Insights for the Thinking World, OUP blog, 21 noiembrie 2013; https://blog.oup.com/2013/11/selfies-history-self-portrait-photography/

Reichert, Ramón (2021), *Selfie-Wars on Social Media*, în Ace Lehner ed., Self-Representation in an Expanded Field. From Self-Portraiture to Selfie, Contemporary Art in the Social Media Age, Basel: MDPI

Rettberg, Jill Walker (2014), *Seeing Ourselves Through Technology: How We Use Selfies, Blogs and Wearable Devices to See and Shape Ourselves*, Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan

Saltz, Jerry (2014), *At Arm's Length: A History of the Selfie*, Vulture / January 26; https://www.vulture.com/2014/01/history-of-the-selfie.html

Stavans, Ilan & ADÁL (2017), *I Love My Selfie*, Durham and London: Duke University Press

Tasman, Marc A. (2021), *Race for the Prize: The Proto-Selfie as Endurance Performance Art*, în Ace Lehner ed., Self-Representation in an Expanded Field. From Self-Portraiture to Selfie, Contemporary Art in the Social Media Age, Basel: MDPI

SLAVOMIR GVOZDENOVICI

Vasko Popa
în lume

Abstract

Textul consemnează o parte din moștenirea lirică a scriitorului Vasko Popa, poet de origine română, care s-a bucurat de o considerabilă circulație în peste douăzeci de limbi. Tradus, comentat, studiat în cele mai diferite zone ale lumii, el devine relevant nu doar pentru modernismul din Serbia, ci și prin prisma relației cu alți scriitori de peste hotare.

Cuvinte-cheie: *Vasko Popa, modernism, traduceri, evocare*

The text records part of the lyrical legacy of the writer Vasko Popa, a poet of Romanian origin, who enjoyed a considerable circulation in over twenty languages. Translated, commented, studied in the most different areas of the world, he becomes relevant not only for modernism in Serbia, but also through the prism of the relationship with other writers abroad.

Keywords: *Vasko Popa, modernism, translations, evocation*

Pornind de la experiența moderniștilor sârbi, Ivan V. Lalić, Miodrag Pavlović și întreaga pleiadă de poeți a șaizeciștilor din secolul trecut au deschis larg porțile Europei și ale întregii lumi poeziei sârbe. Lor le aparține și Vasko Popa, român de origine, dar un mare poet sârb, unul dintre cei mai mari.

În anii aceia, Vasko Popa scrie neobosit, pune bazele revistei „Lumina" în limba română din Panciova, participă la București la Congresul scriitorilor din România, ia cuvântul în apărarea lui Tudor Arghezi. Iar, ceea ce e cel mai important, își scrie cele mai valoroase cărți care devin și ale noastre. Cetățeanul *Cutiei mici* și al universului de necuprins, Vasko Popa ia atitudine în apărarea poeziei și a lumii.

Începând cu anul 1959 până în 1990 au fost traduse și publicate aproximativ cincizeci de volume din versurile lui Vasko Popa în numeroase țări ale lumii, în peste douăzeci de limbi. Primul volum a fost publicat la Paris, în limba franceză *Să-mi dai peticele înapoi*[1] în tălmăcirea lui Zoran Mišić și Alain Bosquet. Ultima traducere a fost volumul *Osul către os*[2], publicat la Sao

[1] Ivan Gađanski, *Skice za bibliografski portret Vaska Pope* (Schițe pentru portretul bibliografic al lui Vasko Popa), în „Politika", Belgrad, 26. 01.1991, p.14.

[2] Ankica Vasić, *Pokušaj bibliografije Vaska Pope* (Tentativa unei biografii a lui Vasko Popa), ed. Matica Srpska, Novi Sad, 1991, p.62; Ankica Vasić, *Sabrane pesme* (Poeme alese), Societatea „Vršac lepa varoš", Vârșeț, 1997, p. 639-646.

Paulo în portugheză. Astfel, este aproape imposibil să fie cuprinse într-un singur loc numele tuturor traducătorilor din poezia lui Popa, ale celor care au depus ani de zile eforturi susținute să transmită în limbile lor materne frumusețea, bogăția și spiritul unui act poetic irepetabil care a atins perfecțiunea. Mulți dintre traducători, ca de pildă Octavio Paz, Tadeusz Rozsewicz, Hei Zien Dong, Alain Bosquet, Charles Simić, Mário de Andrade, Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ion Mircea ori Ioan Flora sunt în același timp și scriitori renumiți, nu doar în țările lor de baștină. Traducerile cărților lui Popa până în anul 1990 sunt semnate de peste treizeci de traducători. Dacă acestora le mai adăugăm și sutele de traducători care au publicat tălmăcirile lor în reviste și periodice de specialitate, numărul acestora devine impresionant. Cercetătorii, buni cunoscători ai poeziei lui Popa, precum este cazul doamnei Ankica Vasić au constatat că poezia *Ultimul joc* ar fi cea mai tradusă, urmată de poemele: *De-a cenușa, De-a hoții de trandafiri, Moștenirea cititorului în stele, Ascultă tu minune, Aventura pietrei* și *Kalenić*[3].

Până în prezent au fost susținute două teze de doctorat în S.U.A și Germania, iar peste 400 de autori din lumea întreagă au scris lucrări științifice și studii de critică literară despre poetica lui Popa. Trebuie să menționăm că două teze de doctorat despre poezia lui Vasko Popa au fost susținute și în România, la București și Timișoara[4]. De asemenea, adăugăm și faptul că din versurile poetului s-au inspirat mai mulți compozitori. Mai putem adăuga și creațiile din artele plastice ale unor artiști sârbi și străini

Portrait al lui Popa, realizat de fotograful Stevan Kragujević, 1990

înnobilate de versurile lui Vasko Popa, de la primele lui volume până la cea mai frumoasă antologie a folclorului sârb „Mărul de aur", selecția aparținându-i poetului.

Vreme de decenii, ani în șir, între poetul Vasko Popa și scriitori din lumea întreagă, poeți cu precădere și de asemenea traducători, s-au pus bazele unei autentice prietenii poetice interumane căreia i s-au dedicat multe pagini de către ambele părți, în ambele direcții.

Astfel, a fost inițiat un adevărat dialog poetic între Vasko Popa și poeții lumii, exprimat nu de puține ori în versuri antologice. Au rămas renumite până în ziua de azi dialogurile dintre Vasko Popa și Alain

[3] Idem, p.64.

[4] Este vorba de Slavomir Gvozdenovici cu teza „Limba și stilul în poezia lui Vasko Popa", susținută la București în 2000 sub îndrumarea prof. univ. dr. Dorin Gămulescu și Liubița Raichici cu teza „Vasko Popa în literatura română susținută la Timișoara în 2008, îndrumător științific prof. univ. dr. Cornel Ungureanu, publicată în 2009 la Timișoara, ed. Ideea europeană cu titlul *Vasko Popa, o frontieră poetică.*

Bosquet și prietenii lui chinezi, ori convorbirile sale lirice cu prietenii săi mexicani.

Pentru a aduce mărturie acestei prietenii și a respectului și prețuirii reciproce, vom cita câteva versuri din două poezii a celor doi mari poeți, prieteni de-o viață, Vasko Popa și Octavio Paz:

Sunt pe urmele
Soarelui cu coarne și al lunii înșeuate
Sunt înarmați
Cu creioane din piatră vulcanică
Și cu frunza de porumb
Unul poartă umbra vulturului
Celălălt umbra de cactus
Al treilea umbra nicovalei

(Vasko Popa, *Caravana poeților, prietenilor mexicani,* Mexic, 1984)[5]

Mi-au cerut o prefață.
Scurtă, mi-au spus, din puține cuvinte,
dar să crape depărtările cu ele.
Înaintea scenariului, o perspectivă.
La capăt, în mijlocul unei încurcături teribile
– Printre sfărâmituri, paradoxuri, spini –
– în stăfundul prăpastiei tatuate
cu răbdarea anotimpurilor:
Vasko Popa
Vânătorul străluminărilor hoinare.

(Octavio Paz, *Neprefață,*
17 martie 1985)[6]

Este grăitoare, de asemenea, apropierea care a luat naștere, ca o cunună între Vasko Popa și poeții din România. Din acea consonanță au izvorât versuri remarcabile care au consolidat nu doar o prietenie cordială ci au pecetluit poezia acestora:

Unul pășește din mulțime dualã
Unde stătea ascuns
Celălalt era și el prezent
fără să-și dea seama
Fiecare privea drept: se părea altundeva
Și fiecare a murit de două ori
(și în locul celuilat)
De ce toate astea, m-am întrebat,
oare această întâlnire
Nu s-a întâmplat deja,
nu a avut loc odată...
Astfel, printre cărți, printre cărți străine
Fiecare primea înfățișarea celuilalt
și a pustietății

– Cum o mai duci, Vasko /
O duc bine, Nichita
– Oare îmbătrânești frumos, Vasko /
Frumos, Nichita
Și nimic nu s-a mai auzit,
nimic nu s-a întâmplat,
Întunericul cădea repede
peste Marele Târg de Carte

(Adam Puslojić : *Ultima întâlnire a lui Nichita Stănescu cu Vasko Popa al nostru*)[7]

Dialogul imaginat de poetul Adam Puslojić, este rodul întâlnirilor reale dintre Vasko Popa și Nichita Stănescu care au avut loc cu adevărat, lăsând urme de neșters cu prilejul deselor întâlniri ale lui Nichita Stănescu cu prietenii lui sârbi din Belgrad, unde a fost cristalizată, o afirmăm cu tărie,

[5] Vasko Popa, *Kruženje pesnika* (Caravana poeților) în „Književne novine", Belgrad, an XXXV, p. 674-675, 15.10. 1984, p. 1.
[6] Octavio Paz, *Nepredgovor* (Neprefața), traducere din spaniolă, Krinka Vidaković, în „Gradac", Čačak, anl XXV, br. XXV, nr. 128/129/130 din 1998, p. 202-203.
[7] Adam Puslojić, *Poslednji susret N. Staneskua i našeg Vaska Pope* (Ultima întâlnire a lui N. Stănescu cu Vasko Popa al nostru) în „Knjiâevna reč", Belgrad, anul XIII, nr. 254, 10.04.1985.

„Cununa de aur a poeziei" de la Struga cu tălmăciri în limba sârbă (pentru prima oară în Iugoslavia) din lirica lui Nichita, prin participarea marelui poet la toate întâlnirile internaționale importante literare la Belgrad și în alte orașe din Serbia, onorând invitațiile frecvente în Iugoslavia.

Astfel de momente, reuniuni între prieteni, evenimente din care să iradieze lumina apropierii și a conexiunii, cum rareori se întâmplă la întâlnirile literare, au avut loc.

Ne referim, chiar am sublinia acest fapt, la un respect profund, ridicat la rang de simbol din care se revarsă până în contemporaneitate o strălucire cuprinzătoare care face lumea mai bună.

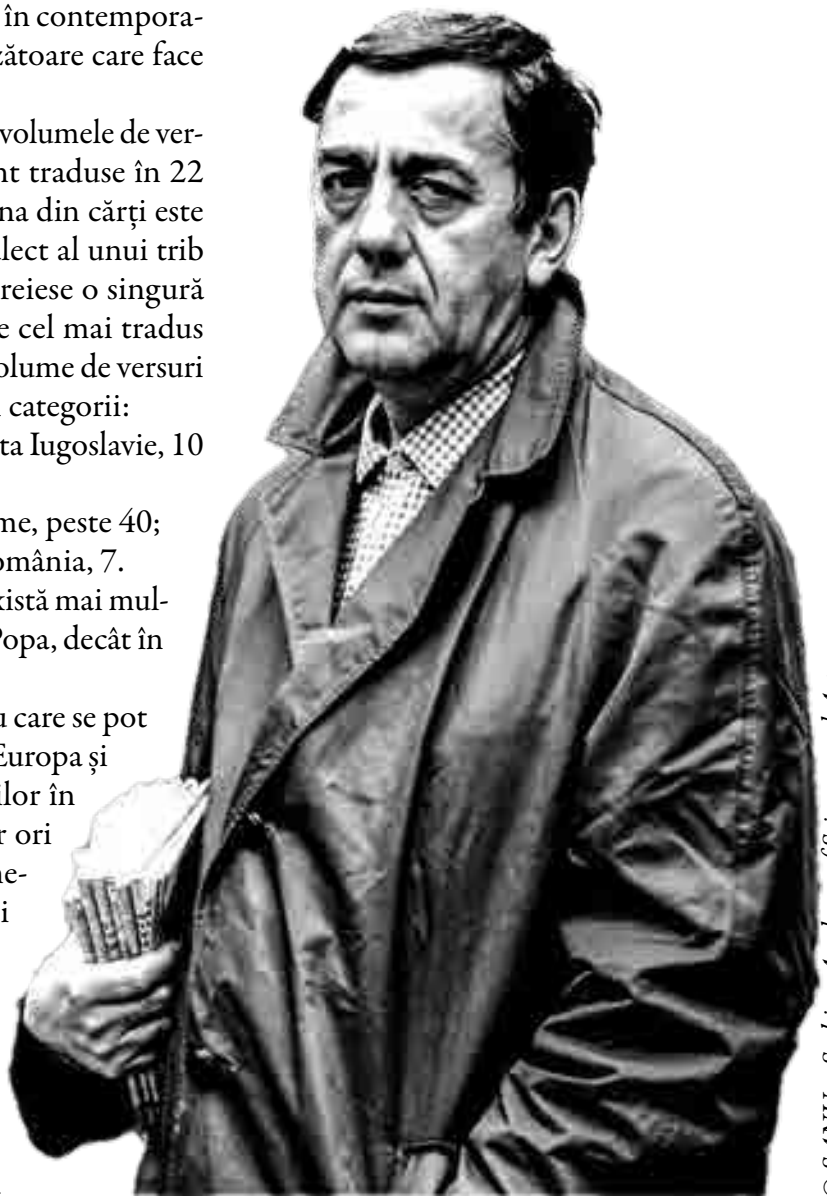
Am menționat faptul că volumele de versuri ale lui Vasko Popa sunt traduse în 22 de limbi în toată lumea. Una din cărți este tradusă chiar și într-un dialect al unui trib african. Din toate acestea reiese o singură concluzie: Vasko Popa este cel mai tradus poet sârb în lume. Aceste volume de versuri le putem grupa în trei mari categorii:

1. Volume traduse în fosta Iugoslavie, 10 la număr;
2. Volume traduse în lume, peste 40;
3. Volume traduse în România, 7.

Doar în limba engleză există mai multe traduceri din creația lui Popa, decât în limba română.

O listă impresionantă cu care se pot prezenta puțini autori din Europa și din lume în fața specialiștilor în bibliografie, statisticienilor ori cercetătorilor din varii domenii. Iar toate aceste statistici nu sunt decât pură poezie.

Prin toate acestea, poezia lui Popa este o reflectare a liricii modernismului sârb și al prozodiei acestuia; opera lui poetică luminează profund ființa limbii sârbe pe temelia căreia s-a întrupat. Vasko Popa a îmbogățit și înnobilat lirica sârbă cu forme lexicale noi, moderne și inedite în paradigme expresive de o sinteză îndrăzneață și lapidară, de o sensibilitate modernă cu un univers poetic proaspăt și modalități de expresie noi. Vasko Popa a promovat prin actul său poetic limba sârbă, tradiția și memoria istorică a acesteia. În final a devenit primul postmodernist sârb, această afirmație fiind susținută de o mare parte a criticii și istoriei literare sârbești.



© *SANU – Serbian Academy of Sciences and Arts*

© SANU – Serbian Academy of Sciences and Arts

Ca poet al esenței pure, al universalității veșnice, Vasko Popa a fost mereu prezent, fără a face un efort deosebit în acest sens, în toate momentele cheie ale poeziei contemporane, influențând acel moment, determinându-i direcțiile și orizonturile.

Abordând în creația sa neantul și cum poate fi acesta învins, opera poetică a lui Vasko Popa oglindește în numele umanității propriul său destin, dar și destinul liricii în general, „fiind o poezie în înțelesul zenitic".[8]

Dacă am cerceta formula magică a poeziei lui Vasko Popa, aceasta ar putea fi cu ușurință (oare chiar cu ușurință?) definită ca: „o sabie înfiptă în nori" ori ca „țara verticală a poetului".[9]

Cu o asemenea carte de vizită în lumea traducătorilor, poetul îi cucerește definitiv. Victoria lui este cea a bucuriei, devenindu-i succesiv, prieteni pe viață. Și încă pentru multe veacuri de acum înainte. Și poate tocmai de aceea lui Vasko Popa i se potrivește rolul de – mare învingător. Pentru că poetul asta și reprezintă. Și acest fapt rămâne până în ziua de azi și cu certitudine și după noi.

Parafrazându-l pe unul dintre reputații cunoscători ai modernismului și postmodernismului sârb, în acest context încadrându-se și poezia lui Vasko Popa, pe istoricul și teoreticianul literar Gojko Božović, vom denumi opera poetului, neîntrecut până astăzi, ca „Universitatea Vasko Popa". Poate că nu întâmplător, Matija Bećković, cu pioșenie și aleasă prețuire, a rostit versul: „Ferice de tine, Vasko!". Și noi toți, cei ce-l prețuim pe Vasko Popa și poezia sa vom fi de acord cu acest „suspin poetic". La Belgrad, București, aici și aiurea. ▪

Traducere de Octavia Nedelcu

[8] Ivan V. Lalić, *O poeziji Vaska Pope* (Despre poezia lui Vasko Popa) în Vasko Popa, *Pesme* (Poezii), ed. Nolit, belgrad, 1988, p. XXVIII.
[9] Aleksandar Jovanović, *Pesnici i preci* (Poeți și strămoși),ed. Srpska književna zadruga, Belgrad, 1993, p. 28.

EDITURA Expert

Tel. 318.24.38; 318.81.06
E-mail: edituraexpert@gmail.com

caiete
critice
vă recomandă: